Irina Petraş

Cărţile deceniului 10

Coperta: Nicoleta Laura Ionaş
Pe coperta I: *Donquijotescă*, pictură de Irina Petraş

Copyright©Irina Petraş, 2003

Irina Petraş

Cărţile deceniului 10

Casa Cărţii de Ştiinţă
Cluj-Napoca, 2003

Precizare

Fireşte, n-am citit toate ***Cărţile deceniului 10***. Cu toate acestea, numele adunate în acest volum mi se par destul de reprezentative pentru a putea discerne nişte trăsături ale perioadei (împinsă, perioada, tacit, pînă în preajma intrării cărţii sub tipar). E vorba, aşadar, despre cărţi pe care le-am citit, cu o subiectivitate, i-aş zice, hazardată şi manipulată. *Subiectivitate istorică* o numea cineva. Cronicar literar la *„Steaua", „Tribuna", „Apostrof", „Contemporanul",* am ales eu însămi cărţi, au ales redacţiile sau, nu în cele din urmă, autorii care mi le-au trimis. Au fost cărţi la care n-am reuşit să ajung, deşi ştiam că apăruseră. Apoi, n-am lăsat deoparte scriitori tineri sau de mai mică suprafaţă în favoarea elitelor. Cred în continuare că peisajul – şi cel literar – e „mai" întreg dacă are şi înălţimi, şi văi. E foarte adevărat că textul unui scriitor de primă mărime te incită la polemici, căci intri cu el într-o discuţie serioasă, în vreme ce în cazul cărţilor unor începători sau ale unor scriitori de mai scurtă respiraţie te bucuri (cîteodată excesiv) de orice semn de literatură bună. Urmarea ar putea fi bănuiala de tulburare a scării de valori. Iată o primejdie pe care o socotesc minoră, puţin probabilă ori chiar nulă: nu cred că un cititor avizat (care altul citeşte cărţi de comentarii şi analize?) va fi măcar o clipă pus în derută.

Am adăugat la fiecare secţiune *fişe de lectură* ale unor cărţi pe care le-am citit cu creionul în mînă fără să scriu despre ele (scriseseră alţi cronicari, au ajuns prea tîrziu la mine, am amînat eu, îndelung, scrisul), *rezumate* ale unor prefeţe şi postfeţe (deja apărute într-o carte, ele puteau lăsa locul din prim plan altor texte), dar şi *liste de cărţi* semnificative pe care le-am citit/răsfoit şi despre care cred că au un rost în portretul deceniului vizat (numele autorilor sînt trecute în *Cuprins,* acesta ţinînd, astfel, şi locul unui *Indice de nume*) Nu mi-am forţat mîna scriind acum cronici amînate atunci. Apoi, am ales şi aici (ca în *Panorama criticii*), oricît de condamnabilă ar fi alegerea, să nu transcriu editurile şi locul de apariţie al cărţilor (în bulversatul peisaj editorial contemporan, aceste date şi-au pierdut, din păcate, relevanţa – apariţia la o editură sau alta nu mai este semn sigur al valorii, marca e rareori garantată). M-au interesat aici autorul, cartea şi timpul ei. Atît.

În locul unui studiu introductiv monolitic, am ales formula, mereu mie la îndemînă, a fragmentelor. La vremea lor, au fost răspunsuri la anchete şi chestionare, interviuri, digresiuni (etimologic, *digresiunea* e *plecare, părăsire, despărţire, deviere de la drumul mare, al tuturor, încălcare a unei datorii;* toate constrîngerile ivite cînd citeşti o carte cu creionul în mînă se vindecă prin digresiuni: nimic mai încîntător decît visarea lăturalnică, ispitirea unei cărărui personale în răspăr faţă de *unicalea* textului celuilalt) etc. La temele deceniului, am cîte ceva de spus, de contrazis, de adăugat, de cîrtit.

Autoarea

Fragmente (aproape) polemice

Să spun de la început: discuțiile aprinse, amplele dezbateri, polemici, anchete pe teme de literatură a ultimei jumătăți de secol și a începutului de mileniu sînt cît se poate de utile păstrării unui climat de interes pentru un teritoriu categoric amenințat – lectura tradițională. De aici încep, însă, *dar*-urile. De multe ori întrebările/răspunsurile asupra chestiunii nu-și dau osteneala să definească termenii. Ce înseamnă *revizuire*, (impunere de) *canon, consacrat, top*? Singurul lucru clar e *politica* literară. Azi, ca-ntotdeauna, poate doar cu mijloace mai perfecționate (sau cu o poftă descoperită tîrziu de a contrazice, de a combate, căci nu-i greu să observi că cei mai oțărîți scriitori de azi sînt cei care ieri se mulțumeau cu finele aluzii, cu parabole subțiratece, cu ambiguități încăpătoare și totul părea să le meargă de minune), politica (și cea literară) înseamnă luptă pentru putere, sfori trase, prefăcătorie, înscenare, bătălie pentru statutul de vedetă, adică *temporalia* cu toate fețele ei bune și rele. Deși despre politică nu se poate vorbi în termeni de *bun* și *rău.* Ea presupune atingerea cu orice preț a unui scop, dobîndirea unor influențe și profituri etc. etc. prin manipularea datelor zilei. Cînd și cînd, politica dobîndește majusculă și intră în istorie. Nimic nou sub soare. Rămîne în Istorie dacă a marcat ceva, dacă a cîștigat dreptul la o „bornă" – pionierat, inedit, audiență etc. Dacă la asta ne referim, înțeleg *discuția* (cu toată prefăcătoria ei – e bine să sune dezinteresat, pusă în slujba unui ideal național, european, universal), dar nu *meta-discuția* (mi se pare inutil să te întrebi dacă e important să discuți cînd tocmai o faci din motive etern-umane) și nici *sub-discuția*, care pretinde răspunsuri definitive și... nedemocratice. Căci:

▪ nici o valoare impusă la un moment dat prin concertare în numele unor interese de grup (partid), individ, timp și loc n-a răzbit dincolo de timpul ei trecător și „făcut";

▪ să crezi că o nouă ierarhie se impune prin acțiunea colectivă și unanimă a criticii literare e și mai bizar – cum să aibă chiar și numai doi critici (nu zece, nu o sută, nu o mie cît îmi ies mie la socoteală în imperfecta/perfectibila *Panoramă a criticii literare românești*) *exact* aceleași opinii și gusturi despre o zonă a literaturii? Dacă se unesc pentru a scoate în față o carte, un nume, o direcție fără valoare (dar cine s-o stabilească infailibil?!), mint și contra-fac – iar contra-facerile se des-fac de la sine după o bucată de vreme. Altminteri, coincidențele de vederi, întîlnirile pe cîmpul hermeneutic se întîmplă firesc, în ignorarea „ordinei de zi";

▪ să fii în *top* ține de un vedetism snob și superficial care poate descuraja uneori valori serioase, dar nu unele cu majusculă – acestea vor

răzbi prin valențele multiple și adaptabile pe care le au, nu prin valența succesului de suprafață, unică și firavă întotdeauna; V.I.P. nu mai înseamnă, din păcate, „personalitate foarte importantă", nici măcar personalitate (care nici nu se ia în calcul), ci figură des vizibilă „pe sticlă", cum zic bucureștenii;

▪ nici ierarhia impusă de manuale nu rezistă în absolut – fără a mai pomeni că prezența în manual nu consacră automat, că, pe de altă parte, manualul conține și valori importante pentru *istoria* literaturii, nu pentru Valoarea în sine. Un manual îl poate reține (fără să-l „consacre") și pe A. Toma, de pildă, ca reprezentant al proletculturii, să zicem, o perioadă *reală* oricît de condamnabilă. Poți forța intrarea în manuale, dar nu și intrarea în posteritate;

▪ disfuncționalitățile pieței cărții românești (și mondiale), ca și concurența – *cu totul firească!* – a altor mijloace de informare și delectare – „veacul înaintează" și n-a promis s-o facă pe placul tuturor! – sînt vinovate de puhoiul de cărți proaste, dar ar fi necinstit să nu observi foarte multele cărți bune care zac (ei, da!) pe tarabe și în librării;

▪ nevoile de lectură, informare, delectare ale cititorilor n-au fost influențate decît în mică măsură de opinia criticii – îmi pare rău că trebuie s-o spun, dar de opinia lui Nicolae Manolescu le păsa celor care citeau *oricum* cărțile și căutau în *„România literară"* doar dialogul imaginar cu un cititor *și mai* competent. Populația globului crește, nu și numărul cititorilor „tradiționali" – căci și asta e o problemă de lămurit: cei care citesc/vor citi pe Internet sînt neapărat „personaje negative"?

▪ cred că, după '89, românii (și nu numai ei, sper) s-au dovedit foarte dornici să schimbe, să răstoarne, să iasă din trecut și să intre rapid și fără traume în „viitorul luminos" – lucru niciodată posibil. Tranzițiile sînt grele fiindcă intră în joc „ingrediente" imprevizibile – ca să nu mai vorbim de graba românească de a ajunge care-i face pe români să fie, paradoxal, mereu pe drum!

▪ *topul* e o copilărie – deși, recunosc, ancheta cu romanul din *„Observator cultural"* a scos la iveală niște trenduri și a pus în discuție destul de largă, pînă și în rîndul cititorilor neprofesioniști, „cestiunea". Oricum, un *top* personal ar cuprinde cărți/autori pe care i-aș reciti oricînd, ar enumera, așadar, nume vechi și noi. În nici un caz nu pariez pe cărțile de conjunctură, pe cele axate pe subiecte la modă, de pagina întîi – dacă sînt bine făcute, sînt cărți *de arhivă*, de avut în vedere de istorici și sociologi care ar ține cont de toate punctele de vedere și de întreg dosarul problemei, instrumentat la rece. Despre realități dramatice, tragice ale deceniilor trecute s-a vorbit de multe ori oportunist, făcînd concesii modei și sperînd, neglijent, un „ce profit".

▪ într-o paranteză fie spus, discutatele *liste* cu nume propriu răsunător și occidental sînt opinii personale, subiective, de luat în seamă ca atare. Că literatura estului european nu e prea luată în seamă e un adevăr parțial și cu multe fațete de discutat – eu rămîn la părerea că un scriitor *național* mare, în sensul aprecierii și asumării sale de un mare

număr de oameni, e, implicit, *universal*, chiar netradus şi nerăsplătit cu Nobel. Renumele e o valoare relativă. Ar fi minunat şi măgulitor să avem sumedenie de scriitori de ieri şi de azi traduşi şi premiaţi aiurea, dar asta ne-ar mîngîia orgoliul, nu şi spiritul... Limba română e „blocată paroxistic în propria expresivitate". Radu Cosaşu îmi vine în ajutor: „Personal, sînt un resemnat calm şi senin. Universalitatea e o problemă cu prea multe silabe. Ştiu că *La rîpa Uvedenrode* e numai pentru cei care au citit *Baltagul* în original. Nu mă simt, pentru asta, nici provincial, nici depeizat. Şi nu din asta – fiindcă Gide n-a ştiut cine-i Vitoria Lipan şi nici Sadoveanu n-a dat semn că ar şti cine-i Castorp sau Kyo – ni se va trage sărăcia, sau insolvabilitatea, sau insisificarea!"

▪ în fine, să crezi că lucrurile se întîmplă şi în ierarhiile literare după legi care scapă vrerilor de moment ori de epocă nu înseamnă nici resemnare, nici comoditate – cel mult luciditate. Însă, repet, discuţiile sînt absolut salutare, mai ales dacă ele vizează readucerea sub reflectoarele analizei competente şi inedite opere ale trecutului, prezentului şi viitorului. Dacă e, aşadar, chiar viaţa Cărţilor în joc!

Descopăr printre hîrtii un text din 1990. Spuneam atunci, un pic patetic - aşa erau vremurile! - cu o doză de ne-amăgire pe care mi-o recunosc constantă, că: *Anul literar 1990* n-a însemnat neapărat un an de cotitură. Destrămările şi reînchegările din plan politic şi social nu puteau fi urmate de îndată de asemenea transformări evidente, fiindcă literatura autentică nu-şi pierde şi nu-şi recîştigă valabilitatea în funcţie de ora istorică. Timpul ei se numeşte permanenţă.

În literatura noastră nu s-a petrecut o ruptură. Producţiile conjuncturale n-au trăit, oricum, mai mult decît (eventual) timpul necesar lecturii, iar cele care, apelînd la iluzie, parabolă, disimulare, oniric, mitic ori fantastic, au depăşit limitele lui *acum* şi *aici* vorbind fiinţei, rămîn valabile şi-şi aşteaptă cititorii cu care să crească împreună. Vestita literatură de sertar pare să fi fost o fantasmă - puţinul care se publică e doar o excepţie. Întîrzierile par mai degrabă accidente „fizice", iar oglinda retrospectivă nu poate sărăci o carte în care nimic nu e calp în ordine estetică. „Rătăcirea" de-acum în politic e firească, inevitabilă şi pasageră. Reîntoarcerea la masa de scris e iminentă pentru orice scriitor care nu-şi ignoră rostul şi menirea. Fiecare trebuie să făptuiască acolo unde poate făptui cel mai bine.

În lume se readuc în discuţie, mai decis, mai imperativ, problemele scris-cititului. Interesul manifest pentru soarta lecturii nu putea să ne mire pe noi, cei de-aici. Dacă în prim-planul cîtorva decenii „cultura" era o mascaradă politică, în planurile secunde, secrete, ale individului Cartea, cea adevărată, n-a fost o „absenţă", ci un punct de sprijin şi de speranţă. Cititorul român n-a încetat să fie unul de talie europeană, mondială. El nu trebuie „să se întoarcă" fiindcă n-a părăsit niciodată Europa.

Se pare că omul reclamei şi al obiectului în serie s-a înstrăinat, se înstrăinează de sine, de esenţa sa. Occidentul şi Orientul, capitalismul şi socialismul sînt amîndouă *extreme*, la fel de departe de om. Constantin

Noica nota în jurnalul detenţiei sale, *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru,* că socialismul şi-a îndepărtat omul vrînd să-i stea prea aproape, capitalismul, lăsîndu-l prea în voia lui. Doar o politică a cărţii îl poate salva. Puterea poeziei este, iarăşi, singura şansă a omului, vitraliul poetic poate arăta altfel şi mai adînc fiinţa. Poezia, literatura redevin o armă. Se redefineşte „cititorul de rînd". Criticului i se cere să fie din nou - dacă a fost vreodată - un „maestru de lectură". Se deplînge situaţia, prin sine ingrată, a revistelor literare, mereu mai *închise,* specialiştii scriind „cifrat", pentru un cerc tot mai restrîns de apropiaţi. Un soi de corespondenţă intimă în cerc uşor lărgit. Care ar fi soluţia? Vulgarizarea este, fireşte, un risc, însă e de găsit un echilibru. Cititorul de astăzi, mai mult ca oricînd, are nevoie de un *cicerone*. El se poate pierde în hăţişul literaturii de consum, cu ambalajul ei colorat, ispititor. Dar e la fel de adevărat că primejdia nu este atît de gravă pe cît pare. Subprodusele literare care invadează piaţa se vînd repede, în sensul uitării şi al lipsei de efect. Soluţia, nu uşoară, dar la îndemînă, este cea a unui nou apostolat cultural. Înlăturarea dogmelor (de orice fel!!) poate preface miasmele sociale în miresme. E de reconsiderat căldura umană într-un veac aseptic şi îngheţat. Lozinca anului literar '90 ar fi, în lume şi la noi, deopotrivă: „Poezia ca speranţă. Lectura ca salvare".

Note după 13 ani: nu cred, în mare, altfel. Punînd cap la cap cronicile, trăgînd linie şi adunînd, aş putea spune că:

▪ într-adevăr, nu s-a produs o ruptură şi cu atît mai puţin o catastrofă în cultura/literatura română; nu de puţine ori, a fost nevoie să verific în caseta volumului anul apariţiei, nimic altceva neindicîndu-mi că am în faţă o carte de dinainte ori de după '89;

▪ e adevărat, au apărut cîteva interesante, necesare şi bine scrise *jurnale din infern*; necesare ca document, căci, altminteri, n-au spus românilor noutăţi fundamentale – surpriza a fost fulgerătoare, adică violentă şi efemeră; înalta temperatură a acestor scrieri are nevoie de temperare pentru a deveni şi utile – acestea sînt adevăratele cărţi de sertar, cele pentru viitor, pentru cei care vor putea judeca la rece jumătatea de secol prin care am trecut;

▪ cele mai multe cărţi bune (şi cele mai citite?) sînt cele de *critică*, de teorie; glumind, mă şi întreb despre ce or fi tot scriind criticii dacă scriitorii nu rup gura tîrgului cu cărţi noi şi uluitoare?! (descopăr că, de pildă, în 1976, Marian Papahagi constata o situaţie asemănătoare!);

▪ inventarul arată că, în *poezie*, nu s-au petrecut înnoiri cu adevărat notabile (foarte bunele poeme ale lui Ioan Es. Pop dinspre Ieud sînt rude apropiate cu foarte bunele poeme ale lui Mircea Petean despre Jucu nobil şi s-ar simţi ca acasă şi în *La Lilieci*); vreau să spun că au apărut puzderie de cărţi bune şi foarte bune, cantitatea atrăgînd spaima de *inflaţie lirică,* dar *marea ruptură* e greu de susţinut;

▪ Dorothy L. Sayers spunea, apropo de războiul dintre sexe, că: *„Primul lucru ce frapează observatorul neatent este faptul că femeile sînt*

diferite de bărbați [...].Însă esențial este faptul că femeile sînt mai asemănătoare bărbaților decît orice altceva pe lume." Înlocuiți femeile cu generațiile de poeți și veți descoperi un alt mare adevăr: esențial este faptul că optzeciștii sînt mai apropiați de șaizeciști, de șaptezeciști, de nouăzeciști decît de orice altceva pe lume;

▪ în *proză,* au fost la modă reeditările în minitiraje ale cărților apărute înainte de '89 în tiraje de masă, reeditări care n-au avut nevoie de farduri pentru a ieși azi în lume;

▪ o specie relativ nouă, mai ales prin accente, a fost/este aceea a *egografiilor*; cele mai bune cărți beletristice sînt cele care scriu despre lume din perspectiva unui autor dispus să se confeseze cu o „nerușinare" nu tocmai la îndemînă înainte; dezinhibările, de altfel, sînt *accentul nou* cel mai evident: scriitorul iese la rampă și spune lucruri tăcute decenii în șir – toate despre *interiorul omenesc* cel mai tainic, mai personal, mai tabuizat; cărțile despre *fondul erotic secret* intră și ele în această categorie;

▪ dar, poate, cele mai multe cărți „grele" se numără printre *traduceri*; capitol la care n-am stat rău nici prin anii '70, dacă bine îmi aduc aminte; constat chiar degajarea și implicarea, aș zice, cu care românii, orgolioși apropo de creația autohtonă, își apropriază succesele universale – un cosmopolitism de cea mai bună calitate.

Cultura nici nu moare, nici nu învie, ea este și se face nu neapărat în ciuda oricăror condiții, ci indiferent de ele, în cele din urmă. Adică, lăsîndu-se marcată de tot ce se întîmplă pe lume fără a pierde *distanța* care o caracterizează. Se scrie și se citește în fiecare moment din existența omenirii exact literatura care poate fi scrisă și citită în respectivul moment. Nimic nu poate fi forțat. Să nu uităm că, de la Sfîntul Augustin încoace, citim *în gînd*. Prin urmare, cititul e cea mai intimă îndeletnicire omenească, iar cititorul, cel mai greu de stăpînit, de supus. Singurul lucru la îndemînă e să scrii/să citești cu o patimă molipsitoare... Să fie evident că ție literatura îți folosește. Rețin, din nou, replica lui Radu Cosașu apropo de deșerturile și găurile negre care ar amenința cultura română ba înainte, ba după '89: „În literatură nu pot exista – nici măcar metaforic – atotdistrugătoarele explozii termonucleare, e o prostie, chestia nu funcționează, catastrofele, crizele, jalea îi fac, de obicei, bine și n-avem de ce fi disperați, nici cei dinainte, nici cei de după «little-bang»-ul și «big-bancul» decembrist; apoi, scriitorul bun nu se ocupă, nu-și bate capul, nu e obsedat de posteritatea lui și nici de a celorlalți; nu el o decide. El poate decide doar să aibă răbdare în a observa și a scrie, străbătut și irigat de fraze."

Se zice că biografia începe cînd te (re)cunoaște celălalt. Poți avea o viață foarte bogată și, pentru tine, o vreme, îndestulătoare, dar *biografie* nu ai. De aici – zice C. Noica – dorința de comunicare. Biografia se naște dintr-o dorință de deschidere spre celălalt. Aș putea obiecta că, dacă *instrumentul* mi-e bun, dacă mă pot întreba cu el în legătură cu taine de nedezlegat ale ființei, ale existenței, ce importanță are că celălalt mi-l

ignoră? Instrumentul meu e, în acest caz, literatura română. Eu o cunosc și ea mă slujește. Ceilalți, străinii, n-o cunosc. E mai rău, din această pricină, instrumentul meu? Nicidecum. Cei păgubiți sînt ceilalți. Eu cunosc și instrumentele lor, îl cunosc și pe al meu. Eu fac parte nu dintr-o cultură mică, ci dintr-o **cultură discretă**. Mi se pare un nume mai potrivit și acoperind mai bine adevărul. Culturile discrete nu sînt așa prin firea lor ori fiindcă așa doresc, ci prin *natura* circumstanțelor istorice, politice, geografice, cea care mă pune la discreția altora și mă silește la un rang secund. Poate că, la o adică, aș face față și în rîndul întîi. Însă această șansă nu mi se oferă niciodată. Blazat, nu mai fac nici eu mare lucru. Cel mult, evadez în cultura *obraznică* și cer azil. Însă n-am ce căuta ACOLO, n-am pus umărul la constituirea ei decît dacă privești cultura de pe Marte. Dar îmi convine la modul confortului intelectual și psihic, o vreme, material, în urmă...

Cărtărescu descoperă America atunci cînd constată: „...Cine dintre noi n-a avut surpriza ca, în urma unei lecturi despre dragoste și ură, despre suferință și bucurie, despre greutatea de a fi om, despre straniul visului și straniul și mai tulburător al realității, despre tot ce au scris autorii dintotdeauna, să primească din public [în Occident, firește] mereu și mereu, de zeci, de sute de ori, pînă la saturație, pînă la greață, aceleași trei întrebări: despre disidență, despre cenzură, despre poliția politică? Ai făcut imagini și metafore cu care ai sperat să tai răsuflarea celor din sală, ai dezvoltat simboluri universale, ai descris gesturi unice, semnificative, emoționante, mergînd serios și pasionat pe urmele lui Kafka și Musil, și Pinchon, și Sabato, pentru ca aceleași trei întrebări să te aștepte în final. Înțelegi în cele din urmă că nu se dorește, din partea ta, artă adevărată, ci doar o imagine. Că un autor din Est nu are voie să scrie liber despre natura umană, ci se așteaptă de la el să fi stat cu nasul numai în problematica lui locală, să fi luptat cu regimul comunist, să fi fost cenzurat, să fi suferit din cauza poliției politice."

Destinul culturilor discrete e să rămînă mereu cu o replică în urmă în dialogul universal. Dilema e complicată. Ce e de făcut? Și: chiar e ceva **de făcut**? Mă descopăr neștiută partizană a legatului benevol de glie. Bradul răsărit pe o stîncă mai puțin prielnică nu-și ia rădăcinile în spinare ca să caute un loc mai bun și mai apărat de vînturi și ploi. Și chiar dacă ar face-o, ar ajunge în locul altuia, ar fi un străin. El rămîne și se descurcă. Nu știu ce comparație să folosesc, alta, ca să se înțeleagă cît de puțin îi pot înțelege pe înstrăinați...

Ca să te recunoască celălalt, vorbești în limba lui. Gestul tău nu poate spera reciprocitate. Un dicționar al relațiilor române-franceze de-a lungul vremurilor, de pildă, va arăta o serie de români plecați la studii în Franța, firesc, cu gestul celui atras de mai bine, dornic să se întoarcă mai perfecționat decît a plecat; dar va arăta și cîțiva francezi rătăciți în România. Oricît de nobilă le-ar fi mișcarea, oricît de motivată, ei rămîn niște *exotici*. Cultura obraznică te folosește, nu te ajută. Te poți ajuta numai singur, folosind-o tu pe ea, discret.

Era personalizării. Într-o carte despre era personalizării, era postmodernă, omul contemporan este definit ca dispecer al propriei existenţe. O ofertă uriaşă şi derutantă, o explozie a informaţiei la nivel planetar nu aduce după sine monotonia, uniformizarea, robotizarea, ci, dimpotrivă, individualizarea, singularizarea prin selecţie. Omul este, înainte de toate, cel-care-alege după ce „s-a pus la curent" cu variantele posibile. M-am gîndit, citind-o, că două, cel puţin, sînt datele staturii sale pe care omul (şi cel postmodern) nu le poate alege, ci îi sînt impuse: apartenenţa etnică şi muritudinea. Acesta a fost primul gînd. Cel de pe urmă, însă, a adus corecturi însemnate ale perspectivei: muritudinea este o fatalitate, dar viaţa însăşi, prin tot ce face împotriva morţii, o justifică. Fără zbaterea vie, moartea îşi pierde semnificaţia – absolutul ei este relativizat de forţa creatoare hărăzită omului. Aşadar, dacă omul nu poate alege să nu moară, poate alege, în schimb, să trăiască în ciuda morţii, asumîndu-şi limitările acesteia.

Apartenenţa etnică poate fi considerată şi ea o fatalitate. Importanţa care se acordă în vremea din urmă, pretutindeni, diasporei e semnul acestei recunoaşteri. Oricîte ajustări ai aduce fiinţei tale, ea păstrează semnele apartenenţei la o etnie. În era postmodernă, mai mult ca oricînd, *a şti* înseamnă a-ţi aduce aminte şi *a fi* înseamnă a avea memorie. Prezentul nu se întrupează decît prin ceea ce s-a păstrat din tot trecutul. El este o răsfrîngere a „bibliografiei" existenţiale la nivel de individ ca şi la nivel de popor. Etnia nu este o fatalitate constructivă/destructivă prin simpla ei enunţare. NU are o sfinţenie apriorică şi nu reprezintă o soluţie simpla ei exaltare verbală. Eşti român prin recunoaşterea autorităţii unui trecut cultural şi prin înfăptuirea pe care o adaugi. Eşti român prin fapta ta specifică deschisă către lume. Prin ceea ce Eugen Lovinescu numea „a-ţi fixa sufletul". În absenţa unei memorii culturale constructive, apare pericolul „mesianismului rasial", acel „fenomen dizgraţios şi mătăhălos" cum îl numeşte Lucian Blaga într-un eseu recuperat de curînd. Cu alte cuvinte, apartenenţa etnică nu e legitimă decît dacă intră în funcţiune *alegerea.* E o latenţă inoperantă altminteri decît prin realizarea ei conştientă. Trecutul unui neam nu justifică prezentul automat, ci-l construieşte dacă memoria colectivităţii etnice ştie să acţioneze seminal. Nu încremenirea sub gloria trecutului poate asigura consistenţa prezentului etnic (naţional), ci acel „zbor cu spatele" al îngerului lui Walter Benjamin. Îţi aduci aminte, ai memorie, deci eşti. Recuperarea trecutului nu înseamnă idealizarea lui, ci a trăi responsabil în prezent, conştient de rădăcini, fondat.

La *Divanul* transmis pe TV5, Alain Finkielkraut (cel cu *Înfrîngerea gîndirii*) era întrebat despre noua Europă. Lucid, atrăgea atenţia asupra primejdiei constituirii unui nou „vis american". Simpla invocare entuziastă a Europei noi şi unite nu e o soluţie. Cel puţin deocamdată, Europa este alăturare şi întrepătrundere de culturi *naţionale*. Să negi acest

lucru *prea devreme* înseamnă să anulezi esenţa însăşi a Europei. Estul european poate rata o şansă unică dacă nu va şti să păstreze memoria culturală prin care a rezistat decenii în şir. Nu farduri apusene vor putea salva Europa. Economicul nu are memorie şi deci nu poate *fi*. Cultura, în schimb, *este*. În *Spiritul Europei* (Paris, 1993), Dominique Wolton scrie: „Decît să ne temem de renaşterea vechilor demoni «naţionalişti», de ce n-am vedea în tema naţiunii un eşafodaj de care toată lumea are nevoie în momentul în care se constituie o nouă identitate politică, şi care oricum îşi va pierde din importanţă cînd va exista un alt cadru simbolic?"

Pentru uz personal, împart scriitorii în două categorii: *cazuri* şi *efecte*. Fiecare categorie cu multe clase şi subclase, fireşte. În prima categorie intră cei care aleg partizanatul, existenţa în afară, în văzul public efemer şi grăbit. Au o existenţă socială şi politică atent cultivată, fie că sînt angajaţi *alături de* ori *împotriva* unui sistem oarecare. Sînt cei pe care oricînd îi poţi preface în „ciudăţenii" sau „curiozităţi". Artistul-*caz* e gălăgios – cu efecte favorabile asupra orei istorice, dar condamnat să nu dureze. E preţul pierderii autonomiei de gîndire: orice partizanat obligă la supuneri şi compromisuri, uneori violente. Dimpotrivă, artistul-*efect* este cel căruia viaţa mondenă îi repugnă, care nu face concesii. Un soi de evazionism aparent care lucrează tenace în adîncime, căruia „succesul" îi e străin.

Despărţirea de viitor. Să mărturisesc aici antipatia pe care mi-o stîrnesc, mai nou, cărţile cu subiecte la modă. Adică cele care pledează pentru despărţirea *declarativă* de trecut. N-am să pricep niciodată de unde îndîrjirea împotriva lui Mircea Eliade, de pildă, că n-a *spus* că regretă trecătoarele/trecutele simpatii politice din tinereţe. Spunerea cu pricina n-ar fi schimbat nimic, cu atît mai mult că ea putea fi oricînd mincinoasă, simplă cedare la presiuni/sîcîieli inchizitoriale. Nici o îndoială, trecutul, mai ales cînd nu te poţi mîndri cu el, se cere cîntărit, dar rostirea-lepădării-de-el e cea mai slabă dintre balanţe. O înţelegere adîncă te poate ajuta să mergi mai departe *cu tot trecutul*. Punerea lui demonstrativă şi conjuncturală la colţ înseamnă, în fond, *despărţire de viitor*. Promiţi să nu poţi gîndi niciodată deschis, sincer, fără interese de moment. Listele de orori, inventarele, zic psihanaliştii, sînt mania depresivilor şi anxioşilor, declanşată de urgenţa de a răscumpăra/ascunde o vină. Cînd o carte de acest gen nu e chiar o reuşită, nu îndrăzneşte nimeni s-o spună: ar însemna că are nostalgii condamnabile. Lauda care ucide (orice laudă exagerată şi insistentă atrage, fără greş, neîncrederea în calităţile exaltate) are şi revers. Lamentarea excesivă nu atrage la nesfîrşit compasiunea, ci exasperarea: „a se slăbi!" Tot aşa, suferinţele atroce ale generaţiilor trecute nu te absolvă de nimic pe tine, urmaşul/supravieţuitorul lor, şi nici nu te învestesc cu vreo aură de recunoscut automat de toată lumea. Nici să trimiţi mereu, într-o ne-lucrare prelungită, la strămoşii neapărat sublimi nu-i mai demn. Memoria nu se cuvine transformată în mijloc de profit moral ori material. Cînd lucrează, ea o face discret, adînc şi durabil. Să mai spun că pînă şi

Europa, pentru mine strict şi complex culturală, poate deveni antipatică dacă „intrarea-în" e clamată pe toate canalele printre reclame la detergenţi şi tampoane igienice, laitmotiv bun de „dres" orice discurs. Să mai recunosc că aducerea la suprafaţă, în pretinse demersuri „istorice", a, de pildă, mizeriilor tipărite de presa de imediat după 1989 mi se pare cel puţin de o ineleganţă flagrantă. Dacă nu foloseşte ca trimitere punctuală pentru a analiza mentalităţi şi atitudini bulversate, ci se complace în inventare perverse, întreprinderea cu pricina nu foloseşte nimănui. Nu asigură nici măcar un singur pas înainte.

Problema de căpetenie faţă în faţă cu un trecut îndelung contrafăcut - şi nu doar dintr-o singură direcţie! – nu e de „a învinge amnezia" căci „totul trebuie să se plătească, altfel nu există viitor". Amnezia nu se învinge prin inventarieri operate dintr-o singură perspectivă, ci prin încercarea de a înţelege la rece mecanismele complicate şi nu de puţine ori capricioase ale fiinţei umane angrenate în organismul social-politic. Apoi, nu există aproape nici o îndoială că cele mai multe dintre orori nu se plătesc niciodată. Speranţa creştină într-o judecată măcar finală, „de apoi", e o frumoasă utopie. Inventarul prea apăsat, insistent şi chiar redundant, neutilizat anume pentru a duce undeva, spre o nouă înţelegere, cum spuneam, poate furniza o perversă plăcere a evocării de dragul evocării, deloc vindecătoare de amnezii. Potrivit statisticilor, neînchipuit de multe persoane blînde şi nevinovate se uită în delir la filme cu crime, violenţe şi orori. Aş spune aici că din observaţiile unui Michel Foucault, de pildă, apropo de opoziţia politică reţin, lăsînd deoparte situarea *sa* politică, ideea că pedepsele la care sînt supuşi oponenţii unui regim (ai oricărui regim, aş adăuga) „înseamnă a recunoaşte de la bun început că nu e cu putinţă, în termeni raţionali, să convingi pe cineva că opoziţia sa e prost fondată". Lucrul e valabil de la nivelul indivizilor la cel al statelor, al lumii întregi. Noţiuni precum *ideologie*, *represiune, manipulare* sînt de legat, în orice discuţie serioasă şi pe cît cu putinţă riguroasă, obiectivă, de ideea de *putere* şi de mecanismele ei extrem de perfide, dar şi cu o răspîndire ce aruncă în derizoriu orice explicaţie care se rezumă la politic, regim, societate anume. Căci „Dacă puterea n-ar fi decît represivă, dacă n-ar face altceva decît să spună mereu nu, credeţi, într-adevăr, că am ajunge să i ne supunem? Ceea ce face ca puterea (*pouvoir*) să ţină să o acceptăm este pur şi simplu faptul că nu contează doar ca o forţă (*puissance*) care spune nu, ci că, de fapt, străbate, produce lucruri, induce plăcere, formează cunoaştere, produce discurs"(Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, 2001).

Nu cred că cititorul se îndepărtează de *literatura română contemporană.* Problema e falsă din pornire. Distanţa, mică sau mare, dintre cei doi a rămas, relativ, aceeaşi. Apropierea de dinainte de revoluţie era iluzorie. Se căutau şi se citeau, în regim de „înlocuitor de revoltă", textele „subversive". Dar mă îndoiesc că, de pildă, „fanii" lui Arpagic erau avizi cititori şi cunoscători ai poeziei Anei Blandiana. Termenii ecuaţiei nu erau Lectura, Cititorul, Cartea, ci nevoia de a participa la

cîrtirea generală şi mocnită (cu teatrul se întîmpla exact acelaşi lucru). Tirajele erau asigurate prin dotarea aproape automată a *tuturor* bibliotecilor (şi librăriilor) cu toată producţia românească de carte (aici nu-mi pot reprima un puseu nostalgic!). Cartea de un oarecare interes se cumpăra rapid şi fiindcă era, cum bine se ştie, alături de cafea ori de săpunurile ungureşti, excelentă pentru troc. Cu ea, se mai putea aranja cîte ceva, se mai putea face rost de una, de alta…

Astăzi? „Subversiv" nu mai are rost să fii: se înjură în gura mare şi fără urmări. Dacă ai bani, îţi „faci" oricînd o carte, aşa cum ţi-ai face, să zicem, un permanent la coaforul de lux. Editarea unei cărţi garantează tot mai puţin calitatea de scriitor autentic. Haosul e desăvîrşit. Premiile literare - un soi de „bancă ţigănească". Juriile, prin forţa lucrurilor, superficiale şi incompetente - cine să mai citească *tot* ce apare pentru a decide, în cunoştinţă de cauză, „cartea anului?" Cărţile scoase pe bani, bune-rele, zac în depozitele editurilor ori în debaraua autorului. În cel mai bun caz, se difuzează în jurul domiciliului acestuia din urmă, funcţie de prieteni şi cunoştinţe. Criticul literar lucrează la întîmplare, şi-a pierdut perspectiva panoramică. Acum cincisprezece ani, ştiam tot ce se tipăreşte în ţară. Biblioteca judeţeană achiziţiona prompt măcar un exemplar din fiecare titlu. Azi îmi încropesc informaţia cum pot. Despre multe cărţi aflu din vreo referinţă bibliografică, la ani buni de la apariţie. Depozitul legal nu se mai respectă. Cititorul obişnuit se descurcă, şi el, cum poate, fără „cicerone". Alege - şi mi se pare firesc să fie aşa! - *cărţile necesare:* pentru examene, pentru desăvîrşirea profesională, pentru vacanţă. În general, nu le cumpără, ci le împrumută de la bibliotecă (apropo, ştiaţi că în ţările nordice scriitorii sînt plătiţi an de an pentru cărţile lor aflate în biblioteci, la dispoziţia publicului?). Scriitorii români, ca-ntotdeauna, se citesc mai ales între ei. Cititorul nu s-a îndepărtat de literatura contemporană - atîta doar că e mai derutat. Economia de piaţă îl asistă asiduu cînd e vorba despre detergentul ideal, despre şamponul miraculos ori margarina cea mai uşoară. Nu-l îmbie nimeni cu o carte. Aici, acest segment al legilor pieţei încetează brusc. Oferta se face în ignorarea desăvîrşită a cererii. În fond, lucrurile sînt aşa cum trebuie/pot să fie. Atîta doar că am şti ceva mai limpede cum stăm şi ne-am putea cîntări mai bine valorile - atîtea cîte sînt, căci sînt, cu siguranţă, şi n-au încetat vreodată să fie! - dacă *difuzarea* s-ar face cu profesionalism. Nu-mi doresc nicidecum difuzarea centralizată de mai ieri, ci un serviciu promoţional riguros organizat, care să te informeze asupra apariţiilor şi să te îndrepte (discret ori chiar mai „îmbrîncit" - *Urmează-ţi setea!)* spre cartea care ar merita citită. Cîteva posturi TV încearcă timid asemenea momente, dar o fac pe sărite, capricios şi, nu de puţine ori, neprofesionist.

Se obişnuieşte discutarea lui Caragiale faţă-n faţă cu Eminescu, sugerîndu-se că înălţarea celui din urmă la rangul de mit rimează cu reticenţa vizavi de cel dintîi, vinovat de imaginea oarecum „şifonată" a

românului. Cred că lucrurile nu stau tocmai aşa. Statutul de poet (nu mit!) naţional al lui Eminescu n-are a face cu Caragiale. Eminescu e, pe de-o parte, creatorul limbii române moderne, iar pe de altă parte, păstrează aura romantică, aură în stare să-i înalţe statura. Dacă ar fi numai atît şi tot s-ar putea explica, firesc, *locul* său în imaginarul românesc. Pentru cititorul de rînd, e un fel de erou de basm. Nimic de invidiat aici. Mă îndoiesc că Eminescu e mai citit decît Caragiale. *Locul* de care vorbeam e, din păcate, unul *comun.* Datoria cititorului de „ne-rînd" ar fi nu să lupte cu o imagine, oricum, rezistentă (căci miturile se nasc răspunzînd unei nevoi profunde şi vitale, iar dărîmarea lor nu e nicidecum la îndemînă prin simplă voinţă reformatoare), ci s-o transforme în catalizator de energii spirituale. Bătăliile contemporane se poartă, uneori, cu arme stupide care nu aduc învingători în nici o tabără. Revenind la Caragiale, mi se pare suspectă uşurinţa cu care i se recunoaşte calitatea de foarte-bun-cunoscător-al-românului. Situaţia celor doi e, pînă la un punct, aceeaşi: pe Eminescu îl urcăm atît de sus încît nu ni se poate reproşa că nu-l mai auzim, pe Caragiale ni-l asumăm necondiţionat, căci astfel nu mai trebuie să facem nimic pentru a-i contrazice diagnosticul... E, în fond, o chestiune de scară. Se pare că avem o problemă cu aproximarea dimensiunii umane a figurilor memorabile din cultură şi istorie. Părem oricînd dispuşi la exagerări într-o direcţie sau alta. Oscilăm între monumente şi ruine, între „sfinţi" şi „diavoli"...

Valabilitatea lui Caragiale vine nu neapărat şi exclusiv din încremenirea românească într-un tipar anacronic, ci din capacitatea sa, rară, dar nu unică în literatura lumii, de a vedea caracterial, adică apăsat caricatural. Ochiul său descoperă în jur şi reţine ceea ce este tipic uman şi repetabil. Decorul de epocă e simplu decor (de aceea, punerile în scenă îşi pot îngădui renunţarea la recuzita de epocă ori de cîte ori e vorba despre piese ale unor mari scriitori). El, decorul, e datat, însă nu contează, căci se vede/rămîne/durează doar *accentul* omenesc. Deşi nu au numele trăsăturii, ca la Molière, de pildă, adică nu-s *avarul* sau *mizantropul*, personajele caragialiene trimit anume la un simptom etern omenesc şi-l îngroaşă rîzînd. Carnavalul lumii, în sensul foarte larg de teatru cu măşti nenumărate, reproduce nu o epocă, ci gesturi, ticuri, relaţii omeneşti neschimbate de secole. Extrem omenească şi inevitabilă, masca poate fi şi disimulatoare. Ea nu acoperă fără rest un tip, o figură. Nu întîmplător s-a vorbit despre prefăcuta prostie a Efimiţei ori despre naivitatea interesată şi vicleană a lui Trahanache. Rîsul lui Caragiale nu-i nici sarcastic şi necruţător, nici indiferent. E pur şi simplu lucid. Clarviziunea îl ajută, cum o arată şi numele, să vadă limpede şi fără amăgiri semnul distinctiv al *firilor* (în sensul de „moduri de a fi") şi să se amuze inventariindu-le. E uşor de bănuit că, dacă ar avea la îndemînă o bună traducere, s-ar recunoaşte în personajele caragialeşti neamuri dintre cele mai felurite. Ni se pare că numai despre noi vorbeşte din cauza limbii sale uimitoare, a artei de a desena prin ticuri verbale. Dar trăsătura încondeiată nu-i proprietate etnică. Altfel spus, lucru absolut firesc – dacă nu de-a dreptul

banal – cînd vorbim despre un mare scriitor, limba e a lui Caragiale (după ce a fost a noastră şi a redevenit a noastră, trecînd prin Caragiale), nu şi lumea, căci lumea lui e Lumea. Recunoaşterea se întîmplă/ar trebui să se întîmple, în cazul nostru, de două ori, la două niveluri: al limbii şi al umanului (nu al româneascului, exclusiv!). Pe de altă parte, Caragiale circulă şi e utilizat ca marcă şi scuză a comportamentului social românesc mai ales graţie receptării rapide şi fugare a operei comice. Nuvelele şi povestirile sale, chiar şi drama sînt trecute cu vederea cînd e vorba de *caragialismul* nostru incurabil. Abisale fiind, ele coboară dincolo de ticurile la lumina zilei şi nu mai acceptă tratarea cu uşurătate. Înclin să cred că recitirea lor ar reduce la dimensiuni „umane" mania recunoaşterii în Caragiale şi ar întregi statura unui scriitor receptat – de cele mai multe ori – pe o singură, îngustă şi comodă lungime de undă. Anul Caragiale ar putea fi un prilej excelent pentru lecturi eliberate de „ticuri", proaspete (notă din 2003: a fost! Vezi cărţi semnate de Ion Vartic, Marta Petreu, Mircea Tomuş, Vasile Gogea, Ştefan Cazimir, Ioan Derşidan etc.)

De acord cu Al. Cistelecan: „Subita creştinare a poeziei române după '89, cînd tot natul liric a început să-şi agite mătăniile şi să tremure de fiorii convertirii, ameninţă să ne înece în pîraie de aghiasmă şi să ne sufoce în consistenţi nori de tămîie. Lălăielii psaltice şi pricesnelor îngînate din strana poetică nu-i face faţă decît asaltul misticoidal al unei recondiţionate ideologii ce armonizează inefabil smirna şi ciomagul ori cădelniţa şi cosorul." Nu sînt, n-am fost niciodată credincioasă. Sînt în stare să fac efortul de a-i înţelege pe cei care îşi află în credinţă un sprijin, dar sînt înclinată să văd nenumărate urmări rele ale aceleiaşi credinţe. Dincolo de toate astea, în fenomenul remarcat de Cistelecan văd o meteahnă românească (or fi avînd-o şi alte neamuri?!) extrem de îndărătnică: plăcerea, nesocotinţa, uşurătatea cu care prinde românul din zbor atitudinea cea mai confortabilă, mai oportunistă. Înlocuirea secvenţei *activist/lozincă de partid* cu secvenţa *sobor de preoţi/cruce smerită* s-a petrecut într-o singură clipă. Lăsînd baltă tot ce era oprelişte cu adevărat, se inventează retrospectiv, într-o veselie, interdicţii şi teroare atee (vezi despre relaţia *poezie/sacru* şi în comentariul la studiul despre Eminescu al lui N. Balotă, în capitolul despre *Critică*).

Am, tot mai des, senzaţia că am trăit în altă lume decît contemporanii mei. Citesc în cărţile unor apropiaţi despre orori şi oprelişti despre care n-aveam habar pe vremea cînd discutam liber (chiar dacă nu în gura mare) despre cîte toate, bucurîndu-ne împreună de diverse mici victorii (chiar şi de *bucuriile minimale* despre care vorbeşte Andrei Pleşu în „*Dilema"*) şi rîzînd de multele feţe hilare ale societăţii omeneşti. Nu mi se par deloc mai puţine motivele de rîs azi, nu văd cum ar putea fi scutiţi de aşa ceva cei de peste ţări şi mări. Nici o societate n-a fost vreodată deopotrivă de bună şi dreaptă pentru toţi, orori sînt doldora în istoria omenirii şi distanţa în timp nu le face mai roze doar fiindcă pentru

clamarea lor nu se dau burse de studii în Occident. Ochelarii de cal îmi repugnă. De ce să spun că a fost bine ce am *simţit* că a fost rău? Şi viceversa. Mă paşte, observ, primejdia de a relativiza totul, atît de exagerate pe o singură dimensiune sînt spusele unora. „Hidra comunistă" îmi provoacă rîsul. Tot aşa cum „hidra burghezo-moşierească" din anii '50 o simţeam cam umflată din condei. Nu am gîndit niciodată în lozinci profitabile. Cea mai importantă lecţie de viaţă mi-a fost că omul are nevoie de atît de puţin/puţine din afară ca să *fie*, încît bătălia pentru diverse *averi* îi poate apărea stupidă.

Apolitism şi cenzură. „... aşa cum n-am putut urî în chip comunist, din cauza binecuvîntatelor mele rădăcini mic-burgheze, n-o să urăsc nici în chip anticomunist, fiindcă avem de-a face cu aceeaşi topică săracă..."; „Autorul nu a modificat mai nimic din aceste texte trecute printr-o cenzură sălbatică, după cum nu a încercat să le adapteze ideilor dominante ale noilor cenzori, care, dacă numai sînt constituiţi într-o direcţie tiranică, continuă să apese pe aceleaşi mecanisme ale maniheismului, ale intoleranţei ideologice, rasiste şi religioase, doar semnul fiind schimbat, nu şi sensul, acelaşi, unic şi monoton: interzicerea diferenţelor creatoare. Autorul e convins că nu există societate fără cenzură (alt nume dat istoriei – cum socotea un maestru al său), singura sa datorie fiind să o înfrunte, cu cît mai puţine pierderi de cuvînt, de frază, de pagină, niciodată naiv, mereu viclean, mereu orfic, mereu iluzionat că poate îmblînzi fiarele" (Radu Cosaşu, *O supravieţuire cu Oscar*, 1997). Dacă aş fi personajul inventat de Borges şi Bioy Casares, nu m-aş mulţumi doar cu transcrierea acestor rînduri, ci le-aş şi semna.

Subversiuni. E de remarcat în cărţile teoretice un soi de discurs neimplicat despre curente, ideologii, direcţii, ca şi cum n-ar fi „făcute" de oameni. Ar fi de discutat despre cîteva *fixuri* ale vremii noastre. E limpede că *există un mers al Istoriei* asupra căruia tu, ca individ, şi, de multe ori, tu, ca neam, n-ai nici o putere: omul e mereu *sub vremi* şi *sub vreme*. Pe cît de caraghios e să susţii că omul e stăpînul naturii, pe atît de caraghios mi se pare să pretinzi Adevărul, cu majusculă, despre întîmplări-cu-oameni. Iţele care lucrează la mersul într-un sens sau altul al Lumii sînt destinale prin complexitatea microscopică a întreţeserilor, prin cauze nenumărate care duc spre un *scop* (cînd rezultatul convine *mai multor* inşi dintre cei care au plănuit, niciodată *tuturor*) ori spre un *efect* (cînd rezultatul e mai mult ori mai puţin surprinzător pentru toată lumea.

Apoi, dacă *mintea ţi-e liberă*, adică eşti în stare să gîndeşti lucid, chiar dacă incomod pentru tine şi pentru ceilalţi, vremile şi vremea îşi pierd din importanţă pînă la a nu mai însemna nimic. Nu multe lucruri îţi poate face un regim, oricît de opresiv (dacă nu să te extermine la propriu e scopul său), cînd lucrul cel mai important pentru tine e gîndul tău activ şi liber, cantitatea de cunoaştere pe care o poţi întoarce lumii în care trăieşti; dacă nu confortul material te obsedează şi nu prin el îţi măsori libertatea,

atunci nu poţi fi cumpărat şi, prin urmare, nici vîndut. Cred că sînt destui scriitori care recunosc că nu mare lucru s-a schimbat în viaţa lor înainte şi după '89, de pildă, de vreme ce lucrurile, pentru ei, s-au întîmplat şi continuă să se întîmple la nivelul propriei minţi, în condiţiile asumării muritudinii, pe de-o parte, şi a puţinătăţii lucrurilor de care are nevoie, în cele din urmă, un om ca să(-i) fie bine. *Dincolo*, *afară* s-au cîntărit şi se mai cîntăresc la români în confort *exterior*, i-aş zice. Consumatorul mă înspăimîntă. E o fiinţă întoarsă pe dos. Toate valenţele de satisfăcut îi sînt afară, înspre cei care-i pot oferi obiecte strălucitoare, cioburi colorate...

Stranie neimplicarea cu care se vorbeşte despre toate lucrurile importante: se vorbeşte/se scrie despre moarte ca şi cum cel care o face n-ar fi muritor. Există şi sînt deplînse legi şi reguli stupide, de oameni născocite, dar cărora aceiaşi oameni li se supun în urmă ca şi cum ar fi picat, implacabile şi de neschimbat, din ceruri. La fel sînt multe dintre dezbaterile contemporane, dar şi cele de istorie culturală, despre curente, şcoli şi direcţii. Ca şi cum nu de oameni ar fi fost purtate. Un soi de boli exotice cărora le cad pradă fără s-o ştie. Din 1989 încoace, nu încetează să mă mire – căci fenomenul nu trece, ba mi se pare tot mai acut – felul în care diverşi trăitori în timpul dictaturii vorbesc despre *dictatură* ca despre ceva fără legătură cu oamenii, toţi, ai acestui loc. Adevărul strident e că orice societate îi implică, în grade felurite, desigur, dar o face negreşit, pe toţi oamenii trăitori în acea societate. Absolviţi de „vină" sînt doar cei care s-au sinucis căci n-au putut îndura viaţa în interiorul ei. Cei care au plecat de tot, rupînd-o cu această societate pentru a încerca să se integreze alteia (nu există/n-a existat niciodată o societate fără reguli, restricţii, impuneri, atentate la libertatea individuală etc.), sînt şi ei *eliberaţi* de aici. Dacă însă *au fugit* ca să descrie de la distanţă, cu aere de cunoscători ai adevărurilor absolute, ceea ce era greu de descris şi pentru cei dinăuntru (şi este încă, nu se va contura *povestea* cît de cît valabilă pînă cînd cei de aici nu vor renunţa la minciuna/iluzia imaculării – nimeni n-a trăit în sfere de sticlă deasupra acestei societăţi ca să poată arunca piatra în deplină legitimitate!), au ales o formulă cel puţin nedemnă.

Să fii deplin şi asumat ceea ce eşti mi s-a părut mereu mai greu şi mai lăudabil decît să te prefaci că eşti ceea ce n-ai fost şi nu vei fi niciodată.

Despre roman. Recenzînd (în *„Apostrof"*) volumul dedicat *Colocviilor romanului românesc* (din 1999, 2000, 2001), am numărat cîteva „chestiuni" şi repere. Le reiau aici fiindcă ele descriu mult mai mult decît problema romanului românesc, putînd fi oricînd extinse la nivelul societăţii întregi. Mi se pare uimitor cum, de mai bine de un veac, romanul românesc există în cele mai variate forme, cu performanţe notabile şi recunoscute, în pas cu lumea şi cîteodată chiar luîndu-i-o înainte, vizionar, şi, cu toate astea, discursul critic se încăpăţînează să-l declare, periodic, în criză şi să-i chiar conteste existenţa. Răspunsul nu e dintre cele mai complicate: romanul românesc deplînge, prin glasul criticilor şi al

romancierilor, deopotrivă, nu starea sa în spaţiul românesc, mereu bogată şi chiar privilegiată, ci slabele ecouri în spaţiul european şi mondial. Handicap etern, căci nu a existat niciodată la noi un efort concertat şi „oficializat" de promovare a literaturii/culturii. Succesele au fost ale indivizilor (căci şi ambiţiile sînt la noi mereu individuale, subminate, în doze variabile, de egoism, oportunism, invidie, resentiment etc.), de multe ori atinse cu eforturi penibile. Nu limba română e de vină aici, ci absenţa totală a unui spirit înalt negustoresc. Şi a voinţei de a te face recunoscut ca participant la cultura lumii cu diferenţele tale (complementare), nu cu cantitatea de imitaţie şi sincronizare prost înţeleasă pe care o arunci în joc. „De ce nu avem roman?", întrebarea lansată de M. Ralea la începutul secolului 20, cînd tocmai apăruseră *Ion* şi *Pădurea spînzuraţilor*, revine, trunchiată mereu, formulată pe jumătate. Căci întrebarea întreagă a fost atunci, este astăzi şi nu văd de ce n-ar fi şi mîine: „De ce nu avem roman recunoscut în marile liste canonice?"

Aşadar, pe scurt cîteva *marginalii* la volum – un fel de luare de cuvînt întîrziată şi *a cappella*:

...Nicolae Breban pariază pe răzbunarea romanului, gata să creadă, pe bună dreptate, că ne aflăm „într-o ţară a unei înfloritoare şi debordante lirici, a unei invazii de poezie, cel mai adesea spontane, fără exerciţiu şi cultură poetică", dar căzînd şi în eroarea de diagnostic foarte în vogă cum că toate acestea ar împiedica să se cultive „genurile grave: eseul, filosofia, psihologia, sociologia, romanul, politologia...". Să spun, într-o doară, că lista „gravă" e atît de amestecată şi de cu deschidere la mare, încît e, de fapt, o definiţie a romanului total spre care aspiră prozatorul Breban. Recomandîndu-se pe sine drept continuator şi inovator al romanului clasic, cu precizări şi nume reiterate leitmotivic în cele mai diverse şi, uneori, neaşteptate împrejurări, are un vechi dispreţ pentru genul scurt. Dar nuvela, povestirea, proza scurtă în general înfloresc la noi, şi poate nu doar la noi, periodic, lansînd în paşi mici o modificare de anvergură, pe care o pecetluieşte mai apoi romanul. E vorba despre o *specie de trecere*, dar o trecere extrem de importantă, nicidecum minoră ori rudă săracă. Un exerciţiu autonom, care îşi păstrează valoarea şi în singurătate, fără profilări romaneşti la orizont. Un mare romancier român, Liviu Rebreanu, ştia foarte bine că aşa stau lucrurile cînd inventaria excepţionalele lumi în miniatură din *Centenarul nuvelei româneşti*. Aici mă întîlnesc mai degrabă cu Mihai Sin, plictisitul de falsa problemă a generaţiilor ca şi de prejudecata diferenţei de valoare dintre nuvelă şi roman. Tot Mihai Sin anunţă, ştiind ce spune, că a dispărut ideea de sincronizare lovinesciană şi a apărut alta: „gîndire subalternă, o lipsă de curaj ideatic, o lipsă de iniţiativă culturală şi literară". Apropo de situarea noastră valorică faţă cu străinătatea, Petru Cimpoieşu încearcă „să destrame superstiţia că sincronism înseamnă musai alinierea la teoriile cele mai recente în Europa sau peste Ocean – sau că alinierea ar garanta valoarea." Tot Nicolae Breban readuce în discuţie şi diferenţa dintre construcţie şi stil, nordicii părîndu-i-se constructori, sudicii, stilişti. Prea netă, distincţia uită că e

vorba de paliere diferite şi compatibile şi că romanul „mare" are nevoie de amîndouă în doze ţinînd de talentul şi intuiţia scriitorului. Să mai reţin ideea romanului vistiernic: „Cine altcineva ne va da dovada propriei noastre existenţe?"

De acord cu Alexandru Vlad: romanele de dinainte de 1989 aveau „sertarele în subtext, în burta ficţiunii". Mă gîndesc acum dacă nu cumva orice ficţiune îşi are „burta" proprie, cea în care se ascund valenţe discrete, secrete ori de-a dreptul nu de tot conştiente de sine, aşa încît sînt mereu posibile alte lecturi, după coduri ale unor epoci/etape succesive de lectură. Interesantă perspectiva propusă de Ovidiu Pecican, care şi-a adus cu el ambele personalităţi, prozatorul şi istoricul. Explică prin recurs la portretul istoric al românului, mereu sub vremi şi sub străini, povara un pic alienantă de pe umerii romancierului, „un mincinos cu har" obligat să ţină locul celor condamnaţi la tăcere: istoricul, psihologul, analistul politic. Cătălin Ţîrlea, neorealistul, pledează cu argumente de bun simţ pentru un realism al semnificaţiei, în dezacord subtil cu *est-etica*: „Literatura, romanul nu sînt întotdeauna expresia autenticităţii, oricît de dramatice, cît mai ales expresia semnificativului în ordine general umană". Într-o intervenţie bine articulată, Gabriel Chifu nuanţează biografia romanului ca „re-facere a lumii prin limbaj", ca text total, deplin, şi propune o definiţie pentru ficţionalitate: *capacitatea romanului de a spori realul prin ficţiune*. Aura Christi crede că „ne împotmolim în crize inventate", vinovată pentru nereuşite fiind absenţa „sentimentului apartenenţei la o cultură majoră". Îi răspunde în ecou Mircea Danieliuc: e o falsă criză, de fapt, „problema e a penetrării". Nici o intenţie senzuală/sexuală la mijloc, simpla (?) ambiguitate a limbii. Deşi, în acţiunea scriitorului faţă în faţă cu cititorul intră şi dimensiunea seducătoare. S. Damian spune lucruri interesante despre profetism, dar îngustează peste măsură fenomenul. Nu se poate susţine valoarea unei cărţi pe motiv că (noi credem azi) că a prevăzut punctual apariţia unui eveniment, personaj, act politic. Profeţia e parte integrantă a marii literaturi, dar nu la modul nostradamic al prevestirii stricte şi sibilinice. Marii scriitori sînt cei care văd mai bine, mai clar şi mai expresiv ce se întîmplă în jurul nostru. Descrierea lor conţine inevitabil premisele viitorului. E un fapt natural. Aşa se petrec lucrurile cu timpurile omeneşti. Viitorul nu apare din senin nici în cea mai genială dintre cărţi. E o rezultantă logică, oricît de haotice i-ar fi receptările. În toate intervenţiile sale, Laurenţiu Ulici vede normalitatea şi o descrie cu remarcabilă fineţe şi cu păstrarea expresivă a distanţei obiective. Explică limpede, fără menajamente, dar şi fără auto-amăgiri, unde crede că se află romanul, critica, cititorul, literatura română în ochii Occidentului. Refuză, ardeleneşte, să-şi fure singur căciula. De aceea se şi spun în replică la afirmaţiile sale lucruri foarte serioase. Vezi, de pildă, textualismul în viziunea lui Ulici (care îşi dă seama şi de posibilitatea ca scriitorii prezenţi să vorbească limbi diferite de cîte ori intervin noţiuni (mai) teoretice) şi apoi în cea a lui Cuşnarencu. Concurenţa cu televiziunea şi cu Internetul o vede ca evoluţie firească, oricît de mult şi-ar dori unii să fie o

simplă mondenitate, trecătoare „jucării” nepericuloase. Susține convingător constituirea unei noi axiologii, nu apariția unui nou instrument: „Cititorii nu dispar, cititorii se mută.” Starea literaturii române față în față cu lumea e explicată tranșant, cu mare și tristă luciditate: „Nu există nici un popor în Europa care să nu-și suporte valorile în măsura în care reușim noi s-o facem.”

S-a ridicat, cum era de așteptat, și chestiunea demisiei criticii literare (vezi, de pildă, la Alexandru George). Măcar în parte, acuzația e falsă. O răsfoire oricît de grăbită ori de cîrtitoare a presei literare, o inventariere a cărților ultimului deceniu arată că se scrie critică din belșug, mai scriu și cei din vechea gardă, dar mai ales scriu foarte mulți tineri dotați peste medie. Îmi pare că problema, subtextual, e alta: nu mai scrie ca altădată Manolescu, nu mai dă note cu steluță și coronițe scriitorilor. În absența unui bun instrument de popularizare, cu toate legile pieței libere în acțiune, dar fără agenți literari, fără buni negustori culturali, mă tem că, azi, ar lăuda (aproape) degeaba un roman. Tot n-ar mai fi citit ca „înainte”.

Să mai spun că nostalgia marilor nume interbelice nu ține de o încremenire în forme lăsate în urmă de înaintarea veacului. Cei care rezistă nu rezistă pentru tot mai mulți cititori, ci pentru tot mai specializați. Trimiterile postmoderne au și rostul de a ține trează referința majoră, de a o păstra valabilă față în față cu exigențe actuale. Se poate descifra, printre rînduri, și amărăciunea intelectualului care a pierdut Puterea dinainte. Nu doar la noi, ci pretutindeni. El nu mai are acces la Marea Poveste, nu mai poate cuprinde totul. Nu mai e înțeleptul satului și nu mai deține adevărul, acesta din urmă fragmentîndu-se amețitor. Puterea îi este peste puteri.

De reținut intervenția Nicoletei Sălcudeanu pe tema personajului literar. Că „apocalipsa acestei lumi [lumea personajului] nu e posibilă decît în chiar clipa dispariției celei reale” e o încheiere valabilă pentru literatură în întregul ei. Parafrazîndu-l pe Ulici, literatura nu dispare, se mută. Și o face uitînd, cîteodată, să lase tuturor noua adresă.

Anticomunismul încremenit în proiect: Dacă sînt perfect lizibile și astăzi cărți dinainte de ’89, și sînt, dovadă multele reeditări care au și cititori, și succes, ele își probează tocmai neapartenența la „est-etică”, un concept, acesta, cu totul nefericit: dincolo de ambiguitatea sa alunecoasă (simplu joc de cuvinte, lansat cu ușurătate spre a eticheta teribil de simplist o realitate de o complexitate încă așteptîndu-și descrierile adecvate), „est-etica” scutește rapid, superficial și, deci, vinovat de obligația oricărei nuanțări și exilează în zona ideologicului primar literatura unei bune bucăți din Europa. Căci literatura mai sus pomenită (vezi cărți semnate de Marin Preda, Gabriela Adameșteanu, Alexandru Ivasiuc, Mihai Sin, Sorin Titel, D.R. Popescu, Nicolae Breban, Mircea Cărtărescu și ceilalți optzeciști etc.) scruta normalitatea unor existențe în condițiile orei istorice, politice, sociale date. Ca orice operă literară de calitate. Fundalul pe care se mișcă eroii e, pe de-o parte, descifrabil la o privire sociologică, să zicem, dar perfect ignorabil la una existențială. Oamenii au trăit mereu, de cînd există oameni, în niște *împrejurări*: nu

văd de ce ar fi jalnică și demnă de marginalizare „est-etica” și, în schimb, ar merita un tratament privilegiat „v-est-etica”. Literatura adevărată, nu încetez să cred, nu opune o teză altei teze. Ea vorbește despre omenesc în condițiile orei sale istorice. Nici o societate și nici un sistem nu sînt perfecte pentru *toate* ființele omenești. De la această banalitate pornind, ficțiunea de bună calitate înregistrează, cu mijloacele sale specifice și mereu nuanțabile, starea omului în lume. Și o face de fiecare dată fără greș cînd e vorba să rețină ceea ce merită să fie reținut fiindcă are mari șanse de dăinuire. Cînd există deja o generație proaspăt-matură care nu poate înțelege cum era lumea (românească, în cazul acesta) acum 15 ani fiindcă interpretările mai vîrstnicilor nu sînt în stare să se dezbare de apartenențe și partinități confuze (căci pretind deformări și jumătăți de adevăruri în numele unor profituri de moment și „biserică”), datoria oricui e să facă efortul obiectivității neapărat nuanțate. Există un anticomunism lucid și dezinteresat, cel care va și desena portretul cel mai aproape de adevăr al trecutului, și un anticomunism de întîrziată, interesată bravadă, care e sortit să se înece în propriile emanații.

Labirint sau catedrală. Într-un interviu despre cele șapte volume ale enciclopediei *Lieux de mémoire. Les France* (sic!) Mona Ouzouf, unul dintre coordonatori, alături de Pierre Nora, precizează: „Memoria e cu totul indiferentă la derularea lineară, calendarul nu e religia sa. Ea triază după bunul plac materia istorică, își acordă dreptul de a izola un anume episod revelator, de a întîrzia asupra unor noduri temporale, de a ignora, totodată, lungi secvențe. Ea face să se schimbe noțiunea pe care o avem despre aproape și departe. Pentru memorie, toate conținuturile sînt actuale […] A trata obiectul istoric ca *loc al memoriei* înseamnă a da cuvîntul prezentului nu ca moștenitor al trecutului, ci ca utilizator de trecut, mereu susceptibil de a reanima mize care somnolează, de a refolosi materiale îngropate. Pe scurt, de a recompune peisajul după nevoile momentului”. Mai departe, considerînd că trecutul singur nu e niciodată fondator dacă nu intervine „exigența actuală” care să-l fondeze, conchide că există două maniere de a citi istoria (trecutul): *catedrala* și *labirintul*. Cea dintîi respectă cronologia, așează piatră după piatră, înălțînd răbdător edificiul de la temelii la turlă fără a-și lăsa libertatea de a mai modifica sensibil vreun nivel al construcției. Solidă, stabilă, suficientă sieși, catedrala e *constrîngătoare*, și în sensul impunerii unei anume vederi, și în cel al strîngerii împreună, spre un centru autoritar și sever, a tuturor vederilor colaterale, radiante. Dimpotrivă, labirintul înseamnă o „utilizare ireverențioasă, în zig-zag, așa cum fac copiii sau fluturii”, a trecutului. Revenirile sînt legitime, accentele inedite sînt îngăduite, divagațiile, de asemenea.

De aceea, din cartea lui Eugen Negrici (*Literatura română sub comunism. Proza*, 2002) rețin doar comentariile la scriitori și cărți, foarte nuanțate, frumoase, exacte. Și, mai ales, contrazicînd cu totul cele susținute în studiul introductiv. Acolo, purtat de o mînie – proletară, era să

zic –, criticul vede, la propriu, negru înaintea ochilor. La fiecare paragraf sînt de notat exagerări, îngustări de perspectivă, părtiniri ori persecuţii. Căci, ca-n celebra dilemă, dacă era *totul* atît de manipulat (textul criticului sună de-a dreptul a elogiu la adresa diabolicei inteligenţe subversive a regimului, toţi activiştii lui, mari şi mici, părînd sforari de geniu şi minţi atotcuprinzătoare, vizionare: nu le scăpa nimic şi puneau la cale totul, pînă în cele mai mărunte detalii – complotul universal descris de Umberto Eco pare, prin comparaţie, o simplă glumă), complotat, terorist şi tiranic, cum de poate descoperi acelaşi critic atîtea lucruri bune cînd se aşterne pe făcut ceea ce ştie să facă foarte bine: pe citit şi cîntărit cărţi? Se iscă, vrînd-nevrînd, o bănuială: prea multele detalii de culise despre epocă pot avea doar două explicaţii – ori se afla foarte aproape de aceste culise şi ştie în mod firesc, ori ştie cîte ceva, ca tot românul, bănuieşte restul şi ficţionează copios.

Colecţii. Să observ, în trecăt, că ne aflăm de un deceniu în era colecţiilor editoriale. Existau şi înainte, nici vorbă, însă o carte apărea foarte bine şi singură, într-o singurătate care nu-i punea în pericol viitorul, receptarea, succesul. Mai multe cărţi succesive ale unui autor visau senin la clasiciza(n)ta colecţie *Bpt* mai degrabă ca la un punct final al carierei decît ca la o treaptă necesară, valorizantă. Azi îmi pare că, aşa cum oamenii, tot mai singuri în lumea globalizată, îşi caută grupul aparţinător, pe un criteriu îngust care să permită apropierea, comunicarea, să dea iluzia de util şi înţeles, cartea îşi doreşte colecţiile ca *apartenenţe*: nu mai e ocrotită şi aşteptată ca odinioară nici de cititor, nici de editor, acesta din urmă nu-i în stare să-i asigure circulaţia, călătoria. Aşa se face că autorul/editorul compun o colecţie şi speră să funcţioneze ca paleativ, ca descîntec, ca ispită. O carte apărută independent pare improvizată, neasumată, ilegitimă. Colecţia e familia ei şi poate da iluzia ocrotirii.

Psihologii. Cînd, în 1978, apărea prima ediţie, din cartea lui Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc,* mărturisesc că am răsfoit-o destul de grăbit, reţinînd doar cîteva rînduri despre Camil Petrescu. Acum, la reeditare, o redescopăr proaspătă şi incitantă. Surprinzătoare, cu toate acestea, cuminţenia enunţurilor, metoda analitică atent răbdurie, aproape temătoare cînd atinge zone nevralgice, deferenţa, chiar dacă adesea contrazisă în aparteuri rebele, faţă de marile locuri comune. Aş spune doar că, spre binele cărţii, nu „rezultă” nimic definitiv din ea, că tocmai multitudinea pistelor deschise, uneori suspendate, alteori urmate pe căi paralele ori de-a dreptul contrazise cu dezinvoltură, este cea care-i conferă valoare şi actualitate. Mă voi opri cîteva rînduri asupra celor 20 de pagini despre *Psihologismul feminin*, veritabilă piatră de încercare pentru orice comentator (am folosit masculinul, dar am în vedere şi comentatoarele!) de literatură. Subiectul rămîne alunecos şi descopăr, nu chiar cu uimire, că nu s-a schimbat mare lucru în termeni şi atitudine într-un veac întreg. *Femininul* continuă să fie automat o carenţă, valoarea se măsoară după canoane exclusiv *masculine*, iar orbirea e stăruitoare chiar şi la un

comentator de mare fineţe, cu o expresie lapidară memorabilă şi „eliberată”. Realitatea se cîntăreşte după semnalmente strict sociale şi istorice, este exilată, aş zice, în piaţa publică, acolo unde au acces doar „obiectivităţile” masculine, subiectivitatea este condamnată fără drept de apel, întrebarea de ce au început să se afirme atît de tîrziu şi sporadic femeile e lăsată fără răspunsul adevărat, feminitatea e lăudată după modelul etern al laudei care ucide, izolează, obligă la etichete imuabile. Miracolul, taina, misterul, fragilitatea, nevoia de ocrotire sînt mreje care împiedică sistematic femeia să aibă, cum pretinde Virginia Woolf, şi ea mereu prost înţeleasă, „o slujbă, bani şi o cameră pentru ea”. Al. Protopopescu, spirit liber, cum spuneam, citează încîntat profeţia unui Eugen Lovinescu despre regretele viitoare ale femeilor care „în ziua în care vor avea toate drepturile îşi vor da seama de ceea ce au pierdut, întrucît podoaba lor cea mai mare era tocmai în neegalitate şi în lipsa de drepturi, şi cu farmecul fragilităţii au cucerit lumea”. Dacă analizele la opera prozatorilor detaliază subtil şi conduc spre încheieri memorabile în majoritate în ordine estetică, în cazul literaturii scrise de femei, denumită abuziv fiindcă peiorativ „feminină”, comentatorul nu izbuteşte să se desprindă de argumente şi prejudecăţi non-estetice, confuzia aflîndu-se adesea în terenul său. Intimitatea, instinctul, mărturisirea, visceralul etc. etc. sînt valabile şi comentate la rece cînd se regăsesc la Anton Holban ori M. Blecher, însă puse la zid de îndată ce semnătura aparţine unei femei. Chiar şi *Instrumentele analizei sufletului* în „necontenita lui vîscozitate” sînt enumerate preconceput, ca şi cum *Interiorul, Oglinda, Muzica, Marea* ar fi mofturi muiereşti şi nimic altceva. Capitolul se încheie cu o frază de stranie obtuzitate: „Ne aflăm, se pare, fără putinţă de înălţare, în lumea adevărurilor naturale”.

E de meditat asupra incapacităţii de a (re)discuta la rece şi „echidistant” raporturile sociale, performanţele culturale ale sexelor, cu o *obiectivitate asexuată* care să facă posibilă ieşirea dintr-un îndelung, penibil uneori, impas al diferenţei vinovate.

O cîrtire „canonică”. Am în faţă două dintre volumele apărute în Colecţia „CANON” a Editurii AULA Un amănunt – numărul perfect egal de pagini, 110! – îmi readuce în minte întrebările care m-au urmărit de-a lungul nesfîrşitelor şi, uneori, inteligentelor discuţii despre canon: *Cine hotărăşte? Care e instanţa aceea absolut credibilă? Cărei legi i se supune cînd are de propus ierarhii în teritoriul însuşi al subiectivului, al imprevizibilului? Care dintre multele sensuri ale cuvîntului canon are mai multă greutate?* Dincolo de faptul că o asemenea colecţie nu e nicidecum o joacă, iar utilitatea ei, în cazul credibilităţii măcar relative a selecţiei, mai presus de îndoială, întrebările de mai sus şi nedumeririle sînt cu totul fireşti. Ba, chiar canonice. Un excurs etimologic arată că, în greacă, substantivul *kanon* înseamnă *regulă, normă, etalon*, dar şi *canon bisericesc* şi are legături strînse cu verbele *a face, a produce, a rîndui* şi *a costa*, trimiţînd nu doar la ordinea necesară între făcuturile omeneşti, ci şi la preţul unei asemenea întreprinderi, la riscurile ei. În slavă, e în primul

rînd *lege* sau *regulă bisericească*, iar în germană, regula se află pe primul loc între sensuri. În franceză, dacă vine din italiană, înseamnă *tun*, dar şi *pahar cu vin*, iar dacă vine din greacă, trimite la regulile de stabilit proporţiile ideale ale trupului uman în sculptura antică, la *tipul ideal*, în general, şi la *canonul muzical*. Româna reţine toate sensurile, primitoare ca întotdeauna: lege sau regulă bisericească, totalitatea cărţilor sacre considerate de origine divină, penitenţa impusă celui păcătos, cîntare bisericescă din mai multe părţi, suferinţă morală, chin, tortură, cîntec, glas, compoziţie muzicală în care două sau mai multe voci, intrînd succesiv, execută aceeaşi melodie. În plus, verbul *a canoniza*, în sensul, reţinut şi de engleză, de *a-declara-sfînt-pe-cineva-după-moarte*. Alături de legea canonică, valabilă exclusiv pentru enoriaşii unei anume biserici creştine. Să mai adaug *a (se) canoni*, care înseamnă a (se) chinui după o lege ori în numele unei legi. Glumind numai pe jumătate, să spun că (micro)monografiile de la AULA par să împace, democratic, mai multele sensuri, căci caută o regulă cuprinzătoare pentru posibili sfinţi ai literaturii române (pe fundalul enervărilor apropo de „sfinţirea" lui Eminescu, să zicem, de către poporenii nedeprinşi cu noi canoane); compun o melodie în care să intre, pe rînd, mai multe voci armonice, în pofida înclinaţiei lor funciare de a cînta *a capella*; „torturează" opere vechi şi noi pentru a încăpea într-un chenar prestabilit şi respectat cu surprinzătoare cuminţenie de comentatori cunoscuţi pentru proclamata lor autonomie de gîndire şi atitudine; pedepsesc vinovaţi şi se pedepsesc ei înşişi pentru gusturi rebele... N-am găsit în lista de la sfîrşitul volumelor recuperarea nici unui nume de autor nedreptăţit, nici o repunere spectaculoasă în drepturi. Scriitorii canonizaţi acum au fost canonizaţi deja de la intrarea în scena literară graţie valorii lor, dar şi receptării privilegiate, şansei de a fi fost degrabă recunoscuţi de breasla scriitoricească, dar şi de către mulţi cititori. De aceea, îmi par acum mai degrabă canoniţi printr-o salvare imaginară – căci n-au cerut ajutor! –, salvare care le aruncă în umbră drumul deja urcat cu trudă. Nu-i de trecut cu vederea nici riscul ca, la un moment dat, să se strecoare în melodie şi cîte o voce mai afonă, dar cu bune recomandări din partea „bisericii" tutelare...

Eu (e problema mea, veţi zice!) n-aş fi cedat modei canonice şi nu mi-aş fi numit atît de oricînd discutabil colecţia. Canonul e de discutat şi iar de discutat, nicidecum de pus, astăzi, negru pe alb în liste (aparent) definitive. Pînă şi numărul de pagini – aproape egal, indiferent de operă, de scriitor, de momentul evoluţiei sale, de comentator, de stilul acestuia etc. – mi se pare o formă mai degrabă de canonire decît de canonizare. Fiindcă, într-un spaţiu de la început trasat cu oarecare zgîrcenie, autorul monografiei e obligat să reconsidere chiar definiţia monografiei: comentariu asupra *unui* scriitor, ea ar trebui să epuizeze semnalmentele esenţiale ale „vieţii şi operei" acestuia. Lucru nu chiar la îndemînă cînd autorul, încă în putere, nu şi-a epuizat surprizele, autoportretul fiind în curs. Apoi, pe scurt şi cu autorul privindu-ţi peste umăr, eşti tentat să cazi în encomion şi, deci, să inciţi la grăbite atacuri, la neîncrederi şi îndoieli

pripite şi nedrepte. Vreau să spun că, luate fiecare în parte, monografiile-antologii sînt studii onorabile şi convingătoare, de multe ori cu sugestii de lectură inedite şi demne de luat în seamă. În plus, probabil, utile pentru lecţiile de literatură română, deşi nu sînt deloc sigură că adoptă formula ideală de deschis gustul pentru lectură şi de stîrnit interesul tinerilor pentru literatura română contemporană. Pentru „cunoscători", cum se spune la „mica publicitate", sînt extrem de subţirele. Cînd e vorba de mari personalităţi, eşti lăsat cu setea nepotolită. Şi atunci? Rămîne rostul mărunt de a umple o listă... (După Antoigne Compagnion, nu are loc o suprimare a canonului, cît înlocuirea celui occidental cu unul multicultural. Pentru americani, canonul e Europa considerată ca normă represivă).

Umorul. Alexandru Paleologu face o mărturisire fundamentală în *L'Occident est à l'Est* (2001 (1992)): Partea rizibilă a lumii nu i-a scăpat niciodată, ca şi tatălui său. Pînă şi închisoarea, de evitat, desigur, e o experienţă de care poţi profita, care te poate îmbogăţi. Salvarea lui: rîsul. Elegant, de o extremă supleţe a gesturilor, ca evocatul bunic dinspre mamă, A.P. face un portret al românilor şi analiza seacă şi exactă a erorilor de receptare din partea Occidentului. Printre altele, xenofobia e mai degrabă o problemă a Occidentului...

Căderea fericită. În *The Literary Review* (*2002/45/4*), Adam J. Sorkin, vechi prieten al poeziei române, descrie pe înţelesul tuturor un fenomen la prima vedere de neînţeles: supravieţuirea/înflorirea poeziei în regimul comunist. Uimirile sale, cărora le răspund nume cu greutate ale literaturii române, îl conduc spre foarte vechea descoperire că poezia adevărată se naşte, de cele mai multe ori, în profunde stări carenţiale, tensionate şi apăsătoare, din constrîngeri – Ioana Bot numără *constrîngerea*, într-un studiu despre poezia cu formă fixă, printre conceptele definitorii ale po(i)eticii – şi strîmtorări, din absenţă şi prea-puţin, din încontrare obstinată la oprelişti. Că mai ales *căderea* poate promite „fericiri", nu echilibrul şi seninătatea. Studiul/mărturia sa se intitulează: *Paradoxul căderii fericite/norocoase: cenzură şi poezie în România comunistă* (The Paradox of the Fortunate Fall: Censorship and Poetry in Communist Romania). Punctul de pornire şi de sprijin, veritabilă cheie scripturală de lectură – o secvenţă din *Paradisul pierdut* al lui John Milton, cea în care arhanghelul Mihail le spune alungaţilor din paradis Adam şi Eva:

„...atunci Pămîntul întreg va fi un paradis,
un loc mai fericit decît chiar *Raiul*, iar zilele, mai fericite" (*Cartea XII*)

Reuşind să-i convingă deplin că *răul* se va preface-n *bine*, Mihail dă prima definiţie a Artei. Desigur, Sorkin nuanţează: ceea ce la suprafaţă e catastrofă iremediabilă *ar putea* duce la lucruri bune. Paradisul liberei exprimări nefiindu-le la îndemînă, mulţi dintre poeţi au avut forţa de a-şi rafina instrumentarul pînă la a obţine străluciri, poate, de neatins

altminteri. Paradoxul e dus şi mai departe cînd Sorkin îl citează pe Saul Bellow, care la un simpozion despre *dizidenţa interioară*, concept lansat de Norman Manea, după lectura unei scrisori din închisoare a lui Havel, spunea: „În Est, eraţi arestaţi şi închişi fiindcă dădeaţi glas opiniilor voastre, în vreme ce în Vest, poţi face cîte declaraţii revoluţionare pofteşti şi nu te ceartă nimeni, dar nici nu te bagă în seamă. Aici nu erau pedepse şi de aceea nici seriozitate nu e. Libertatea, prin urmare, e un soi de glumă." Să mărturisesc aici, în paranteză, o mirare nu fără legătură cu subiectul: Sorkin porneşte, cum am văzut, de la spusele Arhanghelului Mihail. Chiar dacă o face cu o doză fină, abia perceptibilă, de ironie, simte nevoia să coboare în subsolul paginii şi să-şi ia lungi măsuri de precauţie ca nu cumva trimiterea sa să fie interpretată drept simpatizare cu Garda de Fier, numită şi „a Arhanghelului Mihail", ori să-l bănuiască cineva că ar fi atins de vreo fărîmă de xenofobie. E o atitudine (ocolesc anume posibilele epitete) de care nu încetez să mă minunez: dacă aş fi credincioasă, nu m-aş simţi prea încîntată la ideea că toate religiile sînt *exact la fel* de bune, căci n-aş mai şti de ce să cred anume în a mea. Tot aşa cum nu mai rămîne nici un dram de greutate apartenenţei tale etnice dacă toate neamurile sînt la fel (descoperiri genetice de ultimă oră ne anunţă că nici nu sînt la fel!). Nici o nuanţă nu mi se pare indiferentă, orice diferenţă face sens, nu văd de ce n-aş putea avea preferinţe pentru una sau alta şi de ce aş fi vinovată mărturisindu-mi preferinţele. S-ar putea spune că bagatelizez. Nu-i adevărat. Însă „chestia" cu legionarii nu mi-ar fi trecut prin cap nici într-o mie de ani... Îmi plac din cale afară conexiunile surprinzătoare, dar mă tem că o prea trează *corectitudine politică* e pîndită de foarte primejdioase incorectitudini... umane.

Martorii lui Sorkin în descifrarea *căderii fericite* sînt poeţi români din toate generaţiile. Nina Cassian, cea care vorbeşte despre alternarea *strangulărilor* şi *relaxărilor* în cenzură precum în *Coloana infinitului* a lui Brîncuşi. Pe comparaţia aceasta rezumă Sorkin 50 de ani de literatură română. Se miră de cuvintele interzise, deşi acestea erau interzise mai ales în texte mediocre, nu în poezia poeţilor din linia întîi, din care aş putea cita oricînd „dezminţiri". De altminteri, în alt loc, recunoaşte că un poet foarte cunoscut devenea o celebritate căreia îi erau trecute tacit cu vederea mult mai multe decît unui necunoscut ori unui începător. Îi citează pe Andrei Pleşu („viaţa intelectuală sub dictatură e posibilă, paradoxal, tocmai fiindcă e potenţial imposibilă") şi pe Ştefan Aug. Doinaş („limbajul poetic a devenit mai rafinat din pricina cenzurii... limbajul esopic... ne-a adus pe toţi mai aproape de esenţa poeziei, care ţine de limbajul plurisemantic"), înţelegînd că poeţii se descurcau în lumea anti-edenică a cenzurii preschimbînd poezia într-un amestec de aluziv, deviere, obscuritate, ermetism, forţă strecurată printre rînduri. Doinaş îi apărea preocupat să atingă esenţa poeziei ca estetică cerebrală, specializată, mizînd pe veritabile performanţe „iluzioniste" pentru a strecura cele mai dure subînţelesuri politice. Autorului îi vin în minte cuvintele lui Joseph

Brodsky care condamna nu doar zonele cenzurate, ci tot secolul 20 unde „estetica modernă nu-i decît gălăgia/zgomotul istoriei care copleşeşte şi subjugă melodia artei"... Marin Sorescu mărturisea nevinovat, cu o nevinovăţie de neînţeles pentru oricine din afara lumii „noastre": „Cenzura mă stimula. Sînt obişnuit să înfrunt obstacole uriaşe cînd lucrez. Cu cît e mai mare obstacolul, cu atît îmi e mai activă încăpăţînarea..." Această dezinvoltă situare în *interstiţiile* statului totalitar, despre care vorbeşte şi Andrei Pleşu în *„Viaţa intelectuală sub dictatură",* nu poate decît să stupefieze. L-aş evoca aici, într-o paranteză, pe Paul Watzlawick cu *best-seller*-ul *Cum să-ţi faci singur nefericirea* - titlul în original: *The Situation is Hopeless but not serious. The Pursuit of Unhappiness*, iar în versiunea franceză pe care am avut-o la îndemînă: *Faites vous-même votre malheur* (Seuil, 1989) - o parodie spumoasă şi gravă la situaţii şi psihologii contemporane. Tonul uşor, în aparenţă, umorul cu tuşe negre - pe coperta ediţiei franceze e reprodusă o caricatură de Daumier - sînt motivate, într-o prefaţă, prin apartenenţa autorului la zona cea mai densă în atitudini absurde a lumii: fostul imperiu habsburgic, cel compus dintr-o mulţime de culturi atît de diferite încît nici o soluţie de bun simţ la vreo problemă nu putea fi sperată vreodată. Locuitorii acestei zone paradoxale ştiu că „viaţa e disperată, dar nu e gravă", de aceea problemele cele mai simple îi depăşesc, iar pe cele imposibile le rezolvă, stupefiant, ca-ntr-o doară, absurdul fiind pîinea de fiecare zi a minţii lor. Cel dintîi martor al nevoii de nefericire a omului este Dostoievski, cel mai mare dintre psihologii lumii, în opinia unui Nietzsche: Omul nu-i făcut pentru fericire. Oricîte binefaceri ai îngrămădi pe capul lui „îşi va pune confortul în pericol şi-şi va dori cu încăpăţînare vreo mizerie dăunătoare, vreun gunoi costisitor", îşi va apăra „visele fantasmatice şi această degradantă stupiditate".

Nefericirea, Răul sînt totodată condiţii ale propăşirii, ale împlinirii, ale depăşirii de sine. Răul este productiv, activ, rodnic. Binele anihilează funcţiile vitale. E limpede că *zona* comunistă a fost şi ea o asemenea zonă paradoxală, greu de înţeles de cei din afara ei. Binele şi răul s-au întreţesut atît de parşiv încît separarea lor e posibilă doar în condiţii de laborator...

Sorkin încearcă să-şi explice diversele situaţii, inexplicabile după o logică a consecvenţei, în care o poezie „dură" era tipărită, dar se respingea o alta, infinit mai nevinovată. El crede că „în România, poezia reprezenta un caz mai special, statul considerînd-o drept o formă ezoterică de expresie pe gustul unei coterii culturale de elită (spre deosebire de ziaristică, proză, film, de pildă), ea fiind un spaţiu privilegiat, o arenă a libertăţii de expresie de îmbunat intelectualii". De aceea, nu pentru poezie a fost arestat la domiciliu Mircea Dinescu, ci pentru interviul din *„Libération".* Sorkin deduce de aici dubla faţă a cenzurii comuniste (apelînd şi la explicaţiile lui Sorescu): una practică, directă, alta indirectă, un soi de „reflex condiţionat" (Lidia Vianu), de auto-cenzură insidioasă, ţinînd de mai larga spălare a creierului (Doinaş). Dar mai e de remarcat şi o inconsecvenţă a regimului totalitar, a sistemului birocratic în care totul

se întemeiază pe „relații”, iar marele scriitor are un straniu acces la putere, poate flirta nepedepsit cu tabu-urile, se bucură de favoruri, fiind „cineva”. Sînt citate exemple din poezia lui Dinescu, Sorescu, Doinaș, Prelipceanu. Chiar dacă desființarea cenzurii oficiale, într-un moment euforic al lui Ceaușescu, s-a prefăcut, după spusele lui Dinescu, într-un „balaur cu trei capete”, Adam Sorkin nu subscrie pînă la capăt afirmației aceluiași Dinescu despre „nobila formă de lașitate” în care puteau cădea poeții lăsînd puterea să pară îngăduitoare și generoasă cu libertatea de expresie.

Mai e citată Ana Blandiana și depozițiile sale directe ori poetice apropo de dubla față a cenzurii și de efectele psihice devastatoare. Spaima de a nu fi coruptă de vicleniile cenzurii a condus-o firesc spre implicarea în politică, spre atitudinile protestatare care o eliberau de teroarea auto-cenzurării permanente. Sorkin citează *Balada,* poem al dublului prizonierat – față de stat și față de nevoia intimă de autonomie creatoare, oricînd primejdioasă. „Pentru Blandiana, noțiunea așa-ziselor *virtuți estetice ale cenzurii* consună cu tema rezistenței la o prăbușire interioară, însă pentru două poete optzeciste, Mariana Marin și Marta Petreu, căzuta lume a cenzurii e luminată de o sensibilitate poetică ce dezvăluie mai mult decît un mărunt resentiment, cum probează titlurile recentelor lor cărți premiate: *Mutilarea artistului ca tînără femeie,* a Marianei Marin, și *Cartea Mîniei*, a Martei Petreu. Casă a morții și închisoare, deopotrivă individuală și societală, România comunistă nu se bucură de nici o urmă de îngăduință din partea celei dintîi (e citată *Elegia XII*). Poetă cu la fel de ferme convingeri, Marta Petreu vorbește și ea, într-un interviu din 1997, despre paradoxul dispariției cenzurii care a dezechilibrat poezia, căci nu mai are cu cine să lupte. Deși nu se suprapune perfect ideii de *cădere fericită*, opinia poetei întărește presupunerea că adevărata poezie are nevoie de condiții neprielnice pe care să le înfrunte. Citînd din *Loc psihic*, Sorkin crede că în poemele Martei Petreu e mai degrabă vorba despre căderea lui Lucifer decît a lui Adam, insul fiind copleșit deopotrivă de iadul privat și de cel public.

De la Daniela Crăsnaru a aflat despre tehnici (aproape) perfecte de înșelat vigilența cenzurii. O dată cu acest exemplu, Sorkin atrage atenția cititorilor săi că trimiterile ultime au avut în vedere poete, nu poeți. Pe urmele Ioanei Ieronim, încearcă o explicație. Mai întîi, femeile erau mai constante în rezistența lor fiindcă se presupunea, greșit, că o femeie e mai greu trimisă în temniță ori pedepsită. Deși nu acționează ca grup și nici nu se recunosc ca teoreticiene ale feminismului, poetele au și exprimă o mai consistentă conștiință socială, o mai presantă nevoie de a depune mărturie despre carențele societății românești. Ca și Ana Blandiana, Ioana Ieronim mărturisește impulsul irepresibil de a scrie tot mai deschis, mai pe față. „Într-un anume sens, această atitudine trece dincolo de *căderea fericită* spre recunoașterea deplină a unei lumi în cădere iremediabilă, în care, fără nici o speranță într-o soartă mai bună, scriitorul continuă să scrie cum poate mai bine”. Așa se explică rolul central pe care îl ocupa literatura în țările comuniste și, de aici, aproape invidia scriitorilor occidentali rîvnind condiția intelectualului din Est, singurul în stare să spună oamenilor

adevăruri supreme. Dar cenzura nu e cădere fericită pentru Ioana Ieronim, ea alăturîndu-se oarecum poeților mai tineri pentru care o asemenea receptare a poeziei e eretică și inacceptabilă. E citat Radu Andriescu, apoi Mircea Cărtărescu, „figura cea mai celebră a generației în blugi”, autor al unor cărți apărute, totuși, sub dictatură, care ar fi spus că e „stupid să susții că cenzura a fost bună pentru scris” (dar nici „rea” nu o crede, aș adăuga, căci în *Pururi tînăr, înfășurat în pixeli* își dezleagă literatura de glie, convins că ar fi scris la fel oriunde). Magda Cârneci e reținută pentru sublinierea că postmodernismul ar putea fi definit, în Europa de est, ca metodă de depășire mentală și artistică a dificilei condiții socio-politice. Dintr-o discuție cu Corin Braga și Ruxandra Cesereanu, află amănunte despre „cultura alternativă”, marcat apolitică, în care trăiau tinerii scriitori/artiști, așa încît Revoluția nu a adus mari noutăți pentru ei în afară de posibilitatea de a-și manifesta public libertatea interioară dintotdeauna. Simona Popescu crede și ea, într-o convorbire cu Lidia Vianu, că scrisul în pofida cenzurii provoca și „alienare și o adîncă lipsă de autenticitate.” A opta pentru libertate și expresie directă însemna a alege să nu fi publicat. Nichita Danilov, pe de altă parte, explică nostalgia, firească la autorii publicați înainte de 1989, după audiența de odinioară, după statutul social special, după sentimentul de a vorbi în numele unei întregi culturi oprimate. Căderea în cenzură, fericită ori ba, le asigura scriitorilor un rol și o audiență de invidiat. Sorkin pomenește despre complicitatea cu cititorii (conținînd și pericolul evaluării unei cărți după cantitatea de „șopîrle”).

Intercalează și experiența directă de traducător aflat la București în 1989 și lucrînd cu un grup de traducători români, aprobați nu se știe de cine și la ce nivel. Argumente în plus pentru maniera de a supraviețui „răsfrîngînd sumbru întunericul vremurilor într-o stranie oglindă cețoasă”. La D.R. Popescu, descoperă o exploatare șocantă a *căderii fericite,* cu trimitere la Biblie și la alungarea din Rai a lui Adam: „interdicția i-a dat omului forță și l-a făcut mai inteligent”. Despre „adaptarea la rău” care a făcut posibilă viața culturală și intelectuală în România comunistă a scris și Pleșu. Scrisul esopic pretindea și un cititor esopic, unul gata să citească, uneori, mai mult decît dorea să spună autorul însuși. Lucrurile sînt încă atît de complicate, încît Sorkin încheie cu credința că au rămas neexplorate multe alte fețe ale căderii fericite. Poemul lui Sorescu *Adam* și un vers despre repetata greșită înțelegere a celor spuse de poet lasă discuția deschisă...

Am prezentat atît de amănunțit studiul lui Sorkin tocmai fiindcă e o probă că în spinoasa problemă a culturii sub cenzură, sub dictatură, încă nu s-au tras toate concluziile. Întrebările și posibilele, contradictoriile răspunsuri merită readuse în atenția tuturor.

Nuanțări. Sînt încă valabile constatări din anii ’80. Fenomenul „provincializării” este detectabil și în literatura contemporană? Dacă acceptăm „provincializarea” ca focalizare a interesului asupra celor mai infime detalii în scopul extragerii, la acest nivel, a esențelor pure ale

umanităţii; ca efort de re-punere în drepturi a existenţei, proces totuşi intim, totuşi particular, totuşi înfiorat („Înfiorarea e tot ce are omul mai minunat" credea Goethe); ca asumare a ne-regulei pentru a accede la o ordine superioară („Incoerenţa îmi pare preferabilă ordinii care deformează" - Roland Barthes), atunci răspunsul este *da* şi afirmaţia nu are nimic defăimător în ea. Trecut prin „defileul vorbirii", realul devine ficţiune sau, altfel spus, ficţiunea salvează un real în derivă, îi mai acordă o şansă. Mimesisul este pus în pericol ca semnalment al artei tocmai fiindcă e resimţită acut „falsitatea", convenţionalul. Adevărul nu este cel aparent, transcriptibil în forme literare, ci cel imanent, tatonat de „ficţionari". Acele „frunze uşoare risipite în labirintul existenţei" pe care le poate capta textul conştient de sine, autoreflexiv, lucid, cinic şi, inevitabil, alintat.

Revelaţia semnelor existînd pretutindeni pretinde o revizuire a modalităţilor de „traducere". Dacă „lumea este un text, eul liric (eul creator, în general, aş adăuga eu) este un text şi publicul receptor este un text" (Paul Miclău, *Signes poetiques*, 1983), orice certitudine este abolită. Fiindcă textul acceptă interpretări, fiecare lectură avînd şansa egală de a fi falsă sau adevărată, activitatea de traducere este una infinită, „trădătoare", deschisă (în sensul dat de Umberto Eco acestei deschideri). Urmează de aici că în spaţiul operei se întîlnesc două personaje cu roluri reversibile, interşanjabile. Autorul este un cititor nesigur, aleatoriu, al propriului text dată fiind imposibilitatea unei lecturi absolute; tot aşa cum cititorul are sarcini auctoriale în măsura în care noua literatură nu mai ambiţionează confortul, ci solicită participarea, colaborarea cu autorul în actul lecturii. Fragilitatea şi ambiguitatea cuvîntului ca segment al comunicării nu sînt, cu toate acestea, descurajante. Dimpotrivă, imprecizia şi inconsecvenţa înseamnă libertate. Cu alte cuvinte, atîta vreme cît realitatea rămîne profund neomenească, imprecizia cuvîntului garantează tocmai omenescul din om, natura sa entropică asigurîndu-i viaţa.

A face literatură nu (mai) înseamnă a propune o nouă ordine alături sau deasupra celei reale, ci a înfrunta ne-ordinea, inconsistenţa, aleatoriul cu o nouă variantă de ne-ordine, inconsistenţă, aleatoriu. O forţă creatoare numai în aparenţă negativă.

Poveste despre cuvinte. Dătătorul de nume, nomothetul sau onomaturgul, şi-a alăturat Poetul atunci cînd, la capătul trudei sale numitoare, a înţeles că rămăseseră fără nume şi fără de răspuns cele mai tainice dintre simptomele vieţii şi morţii sale. Poetul ficţionează de atunci neobosit născocind nume pentru nenumit. Ficţiunea sa polimorfă păşeşte în restrişte, îndrăznind căi multiple, întîlnindu-se cînd şi cînd cu ficţiunea religioasă, monodromică şi posacă. Numele se incantau la început, suficiente sieşi. Simpla lor rostire făcea să fie lumea. O lume rezumată, neclintită, fără nuanţe. Cînd nuanţa, acel ceva *în plus*, a apărut – zic grămăticii –, numele dintîi şi-au spus *masculine* şi s-au repliat lăsînd lor

gureşelor, pestriţelor *feminine*, numele diversităţii şi ale diferenţei. Aşezate în nominativ – în simplul (?) act al numirii, o vreme au stat astfel, mulţumite de isprava lor. Cînd *starea* nu le-a mai fost de-ajuns, căci lucrurile şi întîmplările se buluceau în jur, au deprins *declinarea*. După dicţionare, declinarea înseamnă întoarcere, ferire, evitare, aversiune, digresiune, deviere, derivare. Mai înseamnă a fugi (din reperul unic şi imuabil), a se întoarce din drum pentru a tenta căi derivate, a pune pe seama altuia prea-plinul, *a slăbi*. Dar *a slăbi* asemenea *slabei gîndiri* a lui Vattimo. Aici, o paranteză – *Il pensiero debole* nu e "gîndirea slabă", adică firavă, neputincioasă, neîmplinită, ci "slaba gîndire", adică o cugetare ieşită din străşnicia căii unice, a adevărurilor absolute, a certitudinilor – gîndirea care, slabă fiind, adică ne-crispată, maleabilă, îngăduitoare, face pasul îndrăzneţ căci disperat, dez-amăgit (ieşit din amăgire) către *relativ* şi *incert*. Slăbind, aşadar, *nominativele* (se) declină, decad. Ies din *nume,* din *aparenţă*, îşi părăsesc *reputaţia*. Nu-şi mai ajung. Prima treaptă a coborîrii va fi *naşterea*. Rotundul nominativului, cel care *este*, învaţă să *aibă*, să *aparţină,* să *depindă. Genitivul* este cazul apartenenţei, numele se recunoaşte marcat de origine, de gen, de rasă, specie. Acceptă posesia şi, prin urmare, fragmentarea. *Este* fiindcă *aparţine*, fiindcă *are.* Avînd, poate să dăruiască şi poate primi la rîndul său. *Dativul* este cazul negustoriei, al schimbului. Numele de un anumit *fel* încearcă şi alte *feluri*, intră în acord, se leagă prin *daruri,* îmbracă, temporar, semnalmentele altuia. Se înstrăinează. De aici încolo, poate începe cazul social prin excelenţă. Lumea devine "lume, lume". *Acuzativul* suportă, admite, caută relaţii, condiţionări, circumstanţe. Nu-i ajunge *să fie*, *să aparţină* şi *să facă* simple *schimburi*. Îşi defineşte locul, timpul, modul, cauza, scopul. *Este* numai *dacă, unde, cînd*, *cu cine.* Se pierde pe sine, decade din contemplare în acţiune. Are nevoie de verbe nenumărate, dincolo de *a fi, a avea, a da/a primi*. Din cînd în cînd, cînd zarva e ameţitoare şi asurzitoare, îşi caută echilibrul dintîi şi nu-l mai poate regăsi. *Declinarea* e ireversibilă. Nemaiajungîndu-şi, dezechilibrat, pustiit de lume, cheamă. *Vocativul* e decăderea însăşi. Numele redevine singur, dar tăcerea dintîi s-a spart. Strigă, se roagă, invocă. Dacă e retorică, aşadar îşi asumă singurătatea, chemarea îşi redobîndeşte forţa prin chiar înfruntarea descoperitei relativităţi. Dacă se adresează cuiva, fie chiar şi lui Dumnezeu, mai ales lui, numele e fără scăpare, declinarea e semnul vlăguirii, al golirii de orice sens.

Nominativul, rupt de ceilalţi, de formele realităţii mişcătoare şi de promisiunile ei, închis în sine, e autist. Nu reacţionează la nuanţe, vede lumea schematic, geometrizat. Fiind *subiectul,* despre el se poate afirma ceva, orice, acceptă atribute, oricare. Însă preferă de departe verbele existenţei pure şi simple, căci deţine *adevărul* (fie el oricît de sumbru). Ascetic, nu-şi ia în seamă nevoile şi dorinţele; dogma e principiul ori blestemul condiţiei sale. Puritatea sa denominatoare funcţionează ca obstacol epistemologic. Aderă la emblema dintîi incapabil s-o părăsească fiindcă ar însemna să renunţe la forţa sa axiomatică. O ciudăţenie – în

limba noastră, senzaţiile, stările, bune şi rele, sînt nominative implacabile. Mi-e foame, sete, bine, dor, somn, frică înseamnă că toate acestea sînt, au prestanţa unor subiecte care decid asupra situaţiei; omul românesc este doar cel-care-suportă, ca obiect indirect, prezenţa, existenţa, manifestarea acestora. Foamea *este*, omul cade sub existenţa ei.

Genitivul apartenenţei prin născare ori prin posesiune, prin înzestrare, ca şi *dativul* schimbului de daruri sînt cazuri sentimentale, patetice, decorative. Genitivele se strîng în jurul numelor, slăvesc *averea* şi o proclamă semn de recunoaştere şi sursă de privilegii. *Dativele* sînt ale transmiterii şi ale comunicării. Ele au nevoie de un intermediar, de un *ceva* ce poate fi dat, spus, cerut cuiva. Interesant că, în limba română, *întrebarea* e acţiune directă, acuzativă (acuzatoare?), în vreme ce *răspunsul* e dar, mereu indirect, ocolit… E de revenit asupra acestei întîmplări. *Acuzativul*, cazul faptei, e hedonist dacă acceptăm că *binele* e legat de acţiune. Dar binele său e şi risipire, nesiguranţă, aşa încît se poate preschimba în rău. Atunci se recurge la vocativul disperării.

Îmi promit să (re)citesc, cîndva, prin *declinare* literatura deceniului 10.

Fond (erotic) secret. Spre o societate a sexului care vorbeşte. Uniune a *minţii* cu *trupul* (după Lucreţiu), omul a traversat etape succesive de împăcare a feţelor sale ori, dimpotrivă, de divorţ. Trupul e periodic satanizat, împins în umbră, în noapte. Indiferent ce se întîmplă între oameni – căci interdicţiile nu reuşesc să paralizeze intimitatea secretă şi mereu promiscuă, potrivit mentalului dominat de *porunci*, a alcovului – , rămîne ascuns şi impregnat de ideea păcatului. Cuvintele *interzise* legate de sex devin, cu totul simptomatic, înjurături! Literatura erotică e mereu *îndrăzneaţă* şi *interzisă*, circulă pe sub mînă. Oricît de liber şi libertin e Parisul sfîrşitului de secol 19, de pildă – după relatările lui Maupassant –, libertăţile se petrec într-o rezervaţie – bordelul – şi legătura cu ea lasă pete pe biografii „onorabile". Tot ce e legat de sex e, scurt, nesănătos.

Explozia quasi-pornografică a sexualităţii din anii 60 încoace nu-i decît firească după secole de perversiuni silite. *Retorica iubirii* dintre războaie prevestea, timid, o eliberare. Dacă în *Ultima noapte*… sîntem mai aproape de André Gide, cel din *Şcoala femeilor*, de pildă, relaţia fiind întreţinută prin confortul pe care îl poate oferi, pentru sentimentul instalării adecvate în propria existenţă, în *Patul lui Procust* „neruşinarea" cu care este privit raportul erotic trimite mai degrabă la perspectiva revoluţionară şi şocantă în epocă a unui D. H. Lawrence. Este vorba despre recuperarea şi reabilitarea senzualului, a visceralului după epoci de uscat raţionalism şi îngrădiri mic-burgheze.

Proza de după cel de-al doilea război mondial va fi dominată de politică şi bărbaţi. Lăsînd deoparte scrierile din zona net proletcultă, scrieri de o însemnătate nulă, sexualitatea apare în literatura postbelică în maniere decurgînd din cele interbelice. Rătăcit printre mari teme şi probleme, erosul e discret, vorbeşte în surdină, metaforizînd ipostaze tradiţionale şi machiindu-le, cînd şi cînd, cu nuanţe datate. În anii '80,

„desantiştii" supun şi erosul/sexul unor lentile umanizate pînă la derizoriu. Tratat homeopatic cu doze de gri şi insignifiant, cotidianul iese la rampă şi aduce cu el şi măruntele probleme călduţ-viscerale ale relaţiei dintre sexe. În acelaşi timp, marii prozatori ştiu să descrie viaţa măruntă şi colcăitoare a omului obişnuit extinzînd expresivitatea joasă şi memorabilă şi asupra trupului. Vezi, de pildă, prozele scurte ale Gabrielei Adameşteanu. Deşi conştient de sine, sexul nu vorbeşte încă. Supus altor interdicţii, pudic, stă pitit după cuvinte îngăduite. Ca în filmele de epocă, lumina se stinge de îndată ce protagoniştii se sărută insinuînd prelungiri înlănţuite, iar aparatul de privit îşi întoarce capul.

Ziua de după... Ne aflăm, aşadar, în ziua imediat următoare revoluţiei sexuale. Toate libertăţile simţurilor au fost experimentate, a fost citit şi conspectat Miller cu nesăţiosul său *Sexus* (binecunoscut strămoş al genului, de o violenţă nedepăşită, încă, de urmaşi), dar şi alţi autori ai visceralităţii grăitoare, în registre dintre cele mai variate, de la D.H. Lawrence la Philip Roth, de la Marcel Moreau la Ian McEwan, de la Esterházy la Bukovski ş.a.m.d. Au fost contabilizate reacţiile cărnii eliberate de ameninţarea multiseculară a păcatului („cea mai grea moştenire primită de la creştinism – sexul-păcat" – Michel Foucault). Sexul a răzbit la lumina zilei. În doze diferite, de la caz la caz, el vorbeşte acum în cărţile unor Ştefan Agopian şi Floarea Ţuţuianu, Mihai Zamfir şi Dora Pavel. Ce se întîmplă, însă, în amurgul acestei zile? Nimic nou. Aceeaşi căutare disperată de sine, acelaşi umor scrîşnit, aceeaşi absenţă a viitorului. Fiinţa se caută în dubluri schizoide, lumea pare să-şi fi pierdut legea morală şi cerul cu stele în egală măsură, sensurile nu s-au bulucit să locuiască teritoriul intim al proaspătului eliberat de tabu-uri. Nu descrierea unei *vieţi secrete* o vom găsi în cărţile zilei, cu sarcina triplă pe care o îndeplinea anonimul englez din secolul XIX: trăirea cotidiană şi cotinocturnă a plăcerii, descrierea minuţioasă a acesteia şi trăirea plăcerii discursului sexualizat răsfrîngînd în forme verbale pînă-atunci-nerostitul. Ieşirea din ipocrizie are nenumărate urmări, dar nu aduce cu sine efectele scontate. Abia sesizabilă, o gesticulaţie *anti-sex* se instalează deja în sub-textele contemporane, mai ales la tineri, pentru care sexul eliberat e de ordinul firescului şi nu mai poate satisface el singur nevoia de liberă exprimare de sine.

Despre lecturi ţintite. S-a întîmplat ca o cronică (la cartea doamnei Carmen Vlad *Textul aisberg. Elemente de teorie şi analiză*) să nu se scrie nicidecum calm şi aşezat. Prima ediţie a apărut în 2000. I-am fost redactor şi am citit-o cu ochii în patru. Adică, mai atent decît se cuvine unei lecturi menite interpretării. Buna primire de care s-a bucurat în rîndul specialiştilor îndreptăţeşte reeditarea la un interval de timp relativ scurt – începutul acestui an. Desigur, i-am fost din nou redactor. Aglomerată de o sumedenie de îndatoriri editoriale, am citit-o, de data aceasta, mai pe furate, adică apelînd la o privire mijită, un pic indiferentă, căci îşi acordă răsfăţul unei „poveşti" paralele. Cînd cronica era aproape

scrisă, a apărut ideea lansării cărţii la Litere. Mă aflam într-un aproape-impas. Mi s-a lămurit atunci, cred, măcar în parte, un scenariu de multe ori repetat (în ultimele trei decenii): după ce încheiam de vorbit despre o carte sau despre autorul ei, cineva se apropia şi îmi cerea textul pentru vreo revistă. Fără să stau prea mult pe gînduri, răspundeam scurt că nu am nici un text. Nu-mi fac însemnări cînd am de „vorbit" despre o carte. Cum se spune, vorbesc liber, scoţînd în faţă un accent ori altul, în funcţie de auditoriu, de loc şi timp, de umoare (a mea şi a celorlalţi). Dacă şi scriam despre carte, reluam, eventual, cîte ceva din cele vorbite şi compuneam textul. Niciodată invers. Căci relaţia mea cu cartea citită o dată şi încă o dată în vederea scrisului e, la început, una „orală". Cîtă vreme nimic nu e scris din „convorbirea" noastră, ea e liberă şi se petrece în siguranţa *situaţiei comune*, e un fel de co-prezenţă „fizică", de referinţă de gradul întîi, cum ar spune Paul Ricoeur. Ne înţelegem din jumătăţi de frază, din priviri, aş spune, nimic nu e destinal, căci nu *stă scris*. Din clipa în care compui un text despre o carte, cazi în ambiguitatea constrîngătoare a ţesăturii sale. S-a construit o reţea cu nenumărate înţelesuri posibile, dar toate înscrise în rigoarea aparent definitivă a unei logici verbale. Cu textul cronicii în gînd, mi-am pierdut inocenţa. Şi iluziile. Trebuie să ţin seama de el chiar contrazicîndu-l. Alături de cartea comentată, e şi el un text numai bun pentru interpretări. Şi-a cîştigat autonomia şi pretinde, la rîndul său, lecturi deschise. Am vorbit despre carte mărturisind şi aceste întîmplări. Şi am revăzut, apoi, cronica. A ieşit, desigur, un text cu noduri.

În *Uşa interzisă*, Gabriel Liiceanu notează: „Aşadar, cîtă vreme există obiecte ambigue, obiecte care prezintă, oferă, expun şi care, simultan, retrag, ascund, camuflează, totul devine, în fond, o chestiune de perspectivă şi alegere". Putinţa de „a face vizibil ceea ce în primă instanţă este ascuns" ţine de forţă, de provocare, dar şi de renunţarea la Marea Poveste amăgitoare, căci şi interpretarea unui text face parte din procesul *deziluzionării*. *Implicaturile* care leagă vorbitorii între ei pot să se dilueze. Textul e *urma* înregistrată a actului comunicării, acesta fiind alcătuit din conţinutul verbal al celor rostite/scrise, dar şi din semne paralingvistice. Reconstruirea discursului/textului în seama enciclopediei comunitare, individuale şi de conjunctură strictă e o încercare cu rest. Textul ca labirint îngăduitor nu e şi promisiunea unei soluţii salvatoare. E asumarea unei stări de lucruri în refuzul amăgirilor. Tot ce are legătură în vreun fel cu rostul omului (am ales anume acest cuvînt căci e, deopotrivă, sens şi rostire) e *în progres,* pe cale de a se face şi re-face la nesfîrşit. Nimic nu e definitiv şi ultim. Nici textul, ca practică semnificantă, nu poate fi. E *structurare*, nu structură. Infinitivul nostru lung face treabă excelentă şi aici. El conţine deja cîştigul securizant al substantivului, dar conservă încă şi neliniştea, aventura şi nesiguranţa verbului.

Omul ca fiinţă culturală - *singura care creează*. O afirmaţie discutabilă. Mai întîi, dată fiind definiţia tradiţională a artei ca gratuitate,

nu ştim dacă nu cumva şi alte fiinţe au asemenea valenţe gratuite. Vezi fluturii lui Caillois: poate că, depăşind nevoile supravieţuirii, aşadar imperativul camuflării, ei produc artă, creează. *Creaţia* şi „simpla" *adaptare* se întrepătrund, îşi împrumută roluri şi semnalmente. *Adaptare la moarte* e, în fond, creaţia umană. Adaptare în exces, precum în desenul „măiestrit" de pe aripile de fluture. Omul e singurul, poate, care ştie că moare – chiar dacă această *ştiinţă* reuşeşte s-o ţină în umbră, s-o eclipseze, căci ea presupune şi teama de moarte. Inventînd lumi care promit durata, el se adaptează la această condiţie a existenţei sale. Limitarea inevitabilă e ameliorată prin recurs la imaginaţie. Paul Ricoeur susţine că prin creaţie culturală, prin artă, omul încearcă sistematic şi încăpăţînat distrugerea *acestei* lumi, a celei reale. E vorba, în fond, de chiar adaptarea de mai sus. Dacă lumea reală e finită şi duce inevitabil spre moarte, lumea ficţională e *altă* lume, una care lasă întreagă libertatea alegerii, dar şi gîndul fără limite. Gîndul nemuritor ori în stare să gîndească nemurirea îşi află astfel teritoriul în care poate face temporar abstracţie de trupul muritor. În această lume *se moare,* iar *se* nu e impersonal şi nici reflexiv nepersonalizat. Dimpotrivă, e „cel mai" absolut dintre reflexive. Trăind pur şi simplu, omul/fiinţa *se moare*. Are în sine, în fiecare celulă a sa, această „ştiinţă". Iar împlinirea ei e lineară, implacabilă şi neremaniabilă. De unde şi mult invocata fascinaţie pentru labirint a omului. Viaţa nu e labirintică, în schimb textul (în sens foarte larg, cuprinzînd toate formele de artă, toate produsele imaginaţiei) este. Asupra lui poţi reveni – potenţialităţile sale sînt infinite. Fiecare cititor în parte argumentează capacitatea generoasă a interpretării. Omul se interpretează pe sine şi specia însăşi prin intermediul acestor texte ale lumii ficţionale – nu are altă cale. Viaţa sa nu e, în absolut, interpretabilă. Ea este şi gata. Dar cuvintele sale despre aceeaşi viaţă sînt labirintice. Cel dispus să viseze liber – căci conştient de limitele sale – în/la limba sa, cum ar spune Bachelard, o poate face. La fiecare cotitură va găsi descoperiri cu rest, pe urma cărora poate face un pas în lături după bunul plac şi după puterile visului său verbalizat. Ba poate distinge şi semne ale omului de ultimă oră. Ici-colo simţi primejdia (oare *primejdie* să fie ori e mersul firesc al efectelor dată fiind acumularea de cauze din istoria umanităţii?) spectralizării despre care vorbea un Baudrillard dimpreună cu Marc Guillaume. *Coprezenţa fizică* devenind azi, în multe situaţii, facultativă, comunicarea e spectrală. Omul comunică nu cu semenul său, ci cu o fantasmă înjghebată din cîteva semne lapidare şi eficiente. Însă, dacă e adevărat că: „Orice comunicare se întemeiază pe ceea ce este contrariul său şi pe separaţia fiinţelor. De aceea, comunicarea se hrăneşte cu toate formele de punere la distanţă, de străinătate şi deci cu toate *riscurile de incomprehensiune şi de interpretare greşită*", exact această caracteristică promite să conserve ambiguitatea şi deci carnea/respiraţia caldă a comunicării umane. A lecturii.

POEZIA

„..nimic altceva decît să vorbesc simplu”. Cu o fotografie mai din tinereţe pe copertă, cam bacoviană (ţinînd, adică, de Bacovia sau de Bacău, nu-mi dau seama prea bine; oricum, amîndoi, Bacovia şi Bacăul, atinşi aici de o melancolie fără alt leac decît vorbele simple şi line), SERGIU ADAM semnează o antologie subţiratecă de autor la Editura Eminescu: *Scrisori din Ţara cocorilor albi* (2001, 90 de pagini, cu referinţe critice cu tot). Volumul e prefaţat de o strofă din Seferis („Nu vreau nimic altceva decît / să vorbesc simplu...”) şi un cuvînt înainte semnat de Constantin Călin, mai degrabă un crochiu sentimental al poetului şi al poeziei sale (accentuînd pe tonul „cald, discret, învăluitor, uneori cu nuanţe elegiace”), şi e escortat de un grupaj de referinţe critice. Nicolae Manolescu vorbeşte despre laconismul sugestiv, despre schiţe, impresii de stări sufleteşti pipăite cu discreţie; Eugen Simion inventariază „datele tradiţionale ale psihei moldoveneşti: o tristeţe visătoare, sentimentul dezrădăcinării şi al caducităţii, o iubire nezgomotoasă pentru lucrurile ce pier şi, în genere, pentru tipurile şi arhetipurile lumii ţărăneşti”; Laurenţiu Ulici remarcă, desigur, înainte de toate, discreţia acestui „sentimental cu simţ al peisajului, colindat deseori de cei trei îngeri cu goarne ai bacovianismului: singurătatea, pustiul şi tîrziul”; Dana Dumitriu citeşte „poezia lui clară, un cîntec şoptit bucuros că viaţa oferă o puzderie de emoţii ce încălzesc sufletul”. Prin urmare, discreţie, calm, sfială, blîndeţe, visătorie moldovenească şi iarăşi discreţie. Ici-colo, e reţinută ironia (Virgil Mazilescu), şi ea moldovenească (Dana Dumitriu). Fiind vorba de fragmente decupate din întreguri critice, îmi dau seama că ar fi cel puţin comic să polemizez cu ele. Nici nu aveam de gînd, de altminteri. Altceva mi-a atras atenţia: uşurinţa vinovată cu care folosim cuvintele fără a mai fi atenţi la nuanţele pe care le conţin şi le joacă încă de la origine. Fireşte, nu e Sergiu Adam singurul poet la care e remarcată insistent *discreţia*. Dacă mă gîndesc bine, am folosit şi eu termenul vorbind despre un scriitor sau altul. Dar ce înseamnă *discret*? E, într-adevăr, un cuvînt care poate identifica un poet, care-l poate defini pînă la a-l deosebi de alţii? Sensul de astăzi al termenului se referă mai ales la încăpăţînarea de a rămîne în umbră, la arta de a nu ieşi în evidenţă şi de a păstra foarte bine un secret. Poezia, însă, e cea în care vorbeşte negru pe

alb, între copertele deloc ascunse ale unei cărţi care se oferă tuturor pe tarabe, în librării şi biblioteci, eul liric. Şi o face cu speranţa că vorbele sale vor rezona în cît mai mulţi „străini”. Toate astea sînt, desigur, banalităţi, dar întrebarea rămîne tot fără răspuns: cum poate fi, la drept vorbind, *discret* un poet?! La origine, *discretus* e participiul lui *discerno* şi înseamnă a distinge, a scoate în evidenţă, a deosebi lucrurile unele de altele. Asta face poetul, fără nici o îndoială. Şi Sergiu Adam, poet fiind, cerne şi dis-cerne şi el de o viaţă, iată. Aici aş face o altă paranteză etimologică şi aş observa, în treacăt, că a cerne, a separa, cu *dis-* în faţă, înseamnă a separa cu asupra de măsură, întărind separarea, diferenţa –, lucru nicidecum chemat să te ascundă „discret” în mulţime. N-am timp să cercetez acum mai adînc, dar îmi vine în minte amănuntul că aceeaşi particulă *dis* (*dys*) marchează, în greacă, slăbirea, dificultatea, puţinătatea... Pas de mai înţelege ceva!

Întîmplarea locuirii sale la Bacău (o întîmplare cu *urme*, nici vorbă, dar unele mai complicate decît simplele trimiteri insinuînd subînţelesuri pe care, la o adică, nu le-ar şti nici măcar enumera, darmite amănunţi!) impune invocarea automată a lui Bacovia şi a „moldovenităţii” caracteriale şi verbale, tot aşa cum predilecţia pentru lucruri delicate îl predestinează etichetei de „discret”. Aş deschide, în aceste rînduri, un experiment: cum se poate scrie despre Sergiu Adam dacă nu ştii că e moldovean, nici că e din Bacăul lui Bacovia (las'că nici nu e, născut fiind într-o comună din judeţul Galaţi!) şi nici nu ai habar de delicateţea insului numai bun pentru desfătări de iatac decadent (o fi existînd aşa ceva?! „...iluzia unui loc liniştit / Şi braţul tău leneş ademenind...”). Deocamdată, aleg o singură faţetă: *comparaţia* ca instrument poietic. Cum mie mi-a reţinut, pe vremuri, atenţia mai cu seamă ironia cu muşcătură disimulată din scrisul său, să aflăm ce ne spune instrumentul punerii faţă în faţă. Înainte de toate, un inventar rapid al comparaţiilor: „Eu singur în această încăpere / Şi sărăcia mea proverbială / Ca un paj credincios ocrotindu-mi existenţa”; „Şi înserarea / Furişîndu-se ca o sălbăticiune”; „Timpul curge peste oameni ca ploaia”; „Bătrînii satului treceau [...] / Ca un amurg de catedrale”; „Case tăcute de lemn [...] / Ca pietrele albe în soare”; „Şi zîmbea năruindu-se-n sine încet / Ca o floare de lotus / Sau despre bărbatul acela mai trist şi mai singur / Decît un arbore iarna-n cîmpie”; „Nemişcat priveşti în urmă / Ca în viaţa altcuiva”; „Contemplu, ascult, memorez / Şi viaţa mea pîlpîie stins / Ca o lumînare veghind, / Noaptea pe deal, / Taina unui mormînt”; „Iar tu, / Ca-ntr-o veche gravură, visînd, / Viaţa mea o-mpleteşti / Cu andrele de lemn”; „Ca ramul în suavul april / Pruncul surîde în somn, fericit, / Numai o hoaşcă bătrînă, bătrînă, / Plînge deasupra-i prelung, / Ca o zodie”; „Pentru mine anume cerul ţi-a dăruit răsuflare / Şi trup unduitor şi alb / Ca spuma-ndepărtatei mări / *Cum spun*

poeţii (s.m.)"; „E-n arbori o tăcere de nordice zăpezi / Şi-o nostalgie-a verii stinsă-n soare / Ca tristeţea camerelor goale / Unde-a fost aseară nuntă mare"; „E frig şi tîrziu / ca-n herbare"; „Ca umbra unei libelule / Vine amintirea"; „Soarele curge peste vîrfuri de plopi / Uşor aplecat către sud / Răsucind ca pe-o limbă de ornic / Umbra bătrînului"; „Şi-n suflet se face demult şi curat / Ca-n depărtatele case de ţară / Cînd vin sărbători"; „Şi-i zuruie-n creier singurătatea / Ca o grindină năucitoare / Peste-o mare de tablă, imensă"; „Acele stranii alcătuiri rămase-n suflet / Ca urma unui zeu frumos / Care-a trecut şi uită să se-ntoarcă"; „Lentoarea aşteptării se-adînceşte / Ca luna albă-n stinse chinovii"; „Locuiesc în numele meu / Ca-ntr-o crisalidă / Din care se aud uneori / Depărtările unor aripi"...

Şi aşa mai departe. Am dat multe exemple ca să fie clară ne-selectarea lor anume, de dragul demonstraţiei. „Nu povestesc întîmplări. / Doar melodia lor", se confesează, la un moment dat, poetul. Şi: „Taină îmi pare cuvîntul". Mi-e greu să deduc, din versurile de mai sus şi din inventarul comparaţiilor, simplitate, discreţie moldovenească ori sonuri bacoviene. Sergiu Adam mi se pare un poet de un livresc laconic, poate, dar foarte alambicat totodată, cerînd nu reveria leneşă a cititorului, ci participarea sa alertă, spre descifrarea unor urme abia schiţate. O doză de manierism (în sensul unei atitudini *labirintice* faţă de norme şi reguli), de gesticulaţie decadentă, în sensul apelului insistent la nesfîrşite conotaţii plastice şi melodice, la istoria bogată a figurilor stilistice, face ca „peisajele" din poemele sale să pară imponderabile, gratuite, ivite din împerecheri spontane de culori diafane şi stări ambigui. E limpede, însă, pentru mine că versurile lui Sergiu Adam nu se nasc uşor, în după-amieze tihnite şi potopite de aleanuri, ci sînt rezultatul unor decantări succesive, trudnice. Discrete, acestea, ce-i drept, dar nu şi greu de presupus. Nici una dintre comparaţiile înşirate mai sus nu se construieşte pe apropieri „tradiţionale". Vechimea melodiei lor e obţinută prin noutate absolută a nuanţei, a efectului de lumină şi umbră. Ele pot părea deja cunoscute fiindcă se întemeiază pe adevăruri adînci, pe conexiuni îndată re-cunoscute ca valabile. Comparaţiile sale au toate *cazier livresc*, au fost trecute prin filtre fantasmatice succesive, au spus, în variante mereu personalizate, cîte ceva despre semnalmentele fiinţei umane. În exemplele decupate mai sus, e moldovenesc, cel mult, cuvîntul *chinovie*, că sună bacovian, poate, ploaia timpului care trece şi că despre discreţie e abuziv să vorbeşti cînd alăturările sînt atît de subterane şi ilicite încît se aşează la un pas de scandal dacă lectura e atentă şi vrea să vadă ce i se arată... laconic. Complicitatea pe care o presupun comparaţiile lui Sergiu Adam, complicitate posibilă pentru ochii îngreunaţi de lecturi, nu recomandă un poet discret, ci unul foarte răbdător, care-şi rosteşte descoperirile şi te aşteaptă, îngăduitor şi vag intrigat, să-l ajungi din urmă.

„Carenţe de emoţii", „angoasă provocată", desprindere voită de perspectiva feminină, preponderent sentimentală, pentru a accede la răceala asexuată a unui discurs inteligent, incomod, lucid par să fie semnalmente identificabile în fiecare nou volum de versuri al FLORENŢEI ALBU. O voce poetică purtînd un mesaj cenuşiu dinspre o lume fără evenimente. Excepţiile sînt rare - *Roata lumii* reprezintă un experiment excelent, dar izolat. Portretul în „aqua forte" al poetei se desprinde izbitor şi chintesenţial, acum, la apariţia volumului *Anno domini* (1991). Reunind inedite din perioada 1970 - 1989, este un document al „rezistenţei". Scrise la anumite intervale de timp, poemele marcau momente de criză şi deznădejde, reacţii în singurătate la o stare de lucruri greu suportată la scară naţională. Comasate într-un volum, ele alcătuiesc un jurnal-manifest, un concentrat de o violenţă a suferinţei şi o densitate a ţipătului exasperante. Poezie în sensul „laisser vivre les mots" încape prea puţină. Dizarmonii, spaime, nelinişti, subordonate exclusiv stărilor sociale, oricum circumstanţiale şi, în fond, accidentale, exclud jocul înalt al verbului înfiorat metafizic. Istoria e o imensă farsă tragică, şi insul, un antierou secătuit, conştient pînă la epuizarea forţei vitale de rolul meschin care îi este rezervat. Dintr-o incapacitate de a depăşi disperarea - măruntă, în fond - a individului strivit de o societate aberantă ori, mai degrabă, dintr-o capacitate şocantă de a ocoli fiinţa pură şi simplă, de a-i respinge tresăririle intime se naşte urletul ca „artă poetică". Nu rezonări şi reverberaţii, ci răsfrîngeri imediate ale concretului cotidian într-o oglindă care-şi refuză anume a treia dimensiune, adîncul. Poemele îşi organizează agonia în jurul cîtorva cuvinte - „cheie", aş zice, dacă încifrarea n-ar fi cu totul absentă: *gol, cutremur, ţipăt, urlet, spaimă, frică, urît, foame, minciună, frig* şi *singurătate, moarte, oboseală, istorie* - tot atîtea ne-stări încremenite într-un orizont posomorît, cenuşiu. O acumulare febrilă, exclusivă de negaţii sperînd o umbră de afirmaţie. Speranţa, însă, e singura nenumită, lamento-ul lugubru se învîrte în jurul propriei rotiri, într-un cerc halucinant proclamînd teribila realitate a i-realului; sau dimpotrivă: „ne sufocăm de-atît real". Transă oarbă, incapabilă să-şi descopere vreun sens, beţie a durerii pure şi concrete cu agent clar şi accidental: „un drog contemporan realitatea". Banalitatea sufocantă a unei lumi a non-evenimentului - „fără dragoste, fără ieşire, fără speranţă", „fundătura de veci / pe viaţă şi moarte!" - interzice ritmul melodic, armonia. Sacadare istovită şi istovitoare a unui discurs de un gri strident care obligă individul la starea de veghe. „Cîntecelul de limite" se adresează unei fiinţe incerte - „nici îngeri, nici lupi - / potăi gonind orbeşte / printr-un destin impersonal" - funcţia conativă depăşind-o pe cea emotivă. Poeta nu se spune pe sine, ci pe „eul-robot" trăitor într-o

societate totalitară. Rezultatul e un „urlet strivit". „Umbli singur orbecăi / urli în tine ca-n peşteri". Falsă solidaritate a destinelor umilitor egale. O singurătate acută perfect identică singurătăţii aproapelui şi tocmai de aceea incurabilă: „Fundătură / la porţi de Orient / Istorie fără istorie după istorie / urlet strivit pe asfalt". Masificarea, egalizarea tîmpă, abulică a destinelor sînt înfruntate cu o „plîngere mică tenace", fiinţa micşorîndu-se îngrijitor sub călcîiul istoriei: „Nici gînduri nu am / doar restul gîndurilor"; „E frig şi plouă şi toţi m-au uitat / unii cu alţii uitîndu-ne în pace". Intemperiile sînt toate colective, comune, sociale, nicăieri în *Anno domini* nu plouă „metafizic" direct pe creierul exasperat, deşi se pot decupa frînturi deliberat bacoviene.

Cele trei secţiuni ale volumului - *Oraşul, Poezia, Fundătura* - sînt complementare şi interşanjabile. O sensibilitate vulnerată ireparabil numeşte tristeţi declarative, prea directe şi aparţinînd biografiei tuturor pentru a cutremura. Exodul e interzis din pornire, puterea de deplasare metaforală e minimă, debilizată în repetări scrîşnite, obsesive. „Cînd lumea tace-n cenuşiu / poate se întronează firesc / nefiresc în Marele gri inspirat". „Am scris prea mult ori prea puţin. / Am scris cu frica de tăcere. / Zilele scurte nopţile lungi / ferestre de priveghere. // Uneori păsările alteori stelele / mi-au înflorit geamul cu gheare lirice / dar mai ales fundătura - istoria inspiratoare". Ghearele lirice nu pot lăsa decît dîre firave cînd poemul e o rană imensă, „istorică". Istoria e obsesia centrală, drogul, blestemul, tiranul: „O, rugină / blîndă melancolie-a metalelor. / Plouă-n fereastra mea / cu duhuri obosite // Anno domini. / Şi dincolo iarăşi istorie / iarăşi istorie…" Ochiul orb la interioare, opac la visări eşuează în „nimic - istorie".

Poemele celor optsprezece ani de disperare ar fi putut valora, fiecare, cît un detonator public. Cu o adresă explicită şi urgentă, dar consumîndu-se în singurătatea filei de sertar, ele au putut promite iluzorii descărcări. Promisiuni înşelate, dovadă frecvenţa şi violenţa ţipătului în tăcere. Răsunînd acum, tîrziu, toate deodată, mărturisesc despre dimensiunea unei deznădejdi solitare, împărtăşită în alb, zădărnicită: „Cîntaţi mînia tristeţii mele / de cîntăreţ credincios / răzvrătit / mîniat / inutil…". Poemul final *Anno domini*, jurnal de front al zilelor din preajma Crăciunului 1989, conţine un avertisment ultim, sec, oracular, străpezit: „Cercetaţi, îndoiţi-vă. Credeţi / după ce v-aţi încredinţat".

Prea general împărtăşite, „tristeţile mînioase" îşi pierd, paradoxal, „valabilitatea" etern umană. Înţeleg, graţie şi acestui volum-ţipăt, că, deşi masificată (sau tocmai de aceea), tragedia traversată decenii în şir a fost un accident ţinînd de senzaţional, de trecător, fiindcă aberant. Citite, poemele, cu referire strictă la un timp istoric circumstanţial băltesc necomunicînd vreun fior existenţial. De îndată, însă, ce punem între

paranteze datul concret, poemele se deschid surprinzător, benefic în plan estetic, tragedia e a omului de oriunde şi de oricînd angoasat de limitele impuse nelimitărilor din el. Nu contest şi nu minimalizez nicidecum valoarea de document a acestor poezii, dar simt că, citite în alt colţ de lume, ele ar numi Angoasa şi ar dobîndi eternitate.

Un melc abulic translucid. Înainte de a deschide volumul *Petrecere* (1998), m-am lăsat o clipă în voia bănuielii că Florenţa Albu a descoperit - – prin cine ştie ce miracol – seninătatea chefului. Că voia bună urmează nesperatei încredinţări (vezi poemul final din *Anno domini*). Ei bine, nu. Cele două secţiuni ale *Petrecerii* se numesc *Petreceri* şi *Variante de singurătate* şi numesc o angoasă impură, aproape încîntată de propria-i dezîncîntare. Cîntecul e dus – sau poartă – pînă aproape de pragul ultim bacovian, cel din *Stanţe* ori din proze. Florenţei Albu pare să-i fie perfect la îndemînă să refacă pe cont propriu „sfîrşitul continuu", aşezîndu-se într-un ecou imperfect, zdrenţuit, acru la „golul istoric", la „plînsul" bacovian. Zvonurile, uneori sintagmele bacoviene nu sînt imitate şi nici de intertext nu poate fi vorba. Am impresia că Florenţa Albu înaintează (deşi nu acesta e verbul, mai degrabă se roteşte, fără viitor şi cu un trecut fără amintiri) în vecinătatea drumului parcurs de Bacovia, contaminările fiind fireşti în cazul „melcului abulic translucid", atins de lehamite şi de „inerţia de amiază". Să notez aici că amiaza – apariţie clandestină în decorul de factură bacoviană – nu are nimic înalt, nu măsoară victorii, nici seninătăţi. E punctul suspendat, mort, în care urcuşul s-a încheiat, căderea spre amurg e iminentă. O clipă moartă, crispată, stridentă, care nu se poate „petrece" (*petrecerea* e rotundă şi plină, desăvîrşire în negativ a *trecerii*). E doar „clipă-n cădere".

Prima secţiune e bîntuită de haosul vîntului, de un vînt păcătos, desmăţat, pe măsura „inerţiei de amiază" şi a luminii, fireşte, *falsă*. Nici un epitet nu descrie, nu salvează, nu iartă. Oraşul (Bucureştiul e un tîrg atins de boleşniţă, de ofilire, de murdărie, de paloare, de „icter urban", nimic vertical, nici o umbră de măreţie ori de poveste) e o închisoare în ton cu „zobul lumii", cu laţul vremii. Închiderile sînt subliniate apăsat: „închis, închisorilor", „ziditor de ziduri", „şi iar şi iar / cotidianul – / banalitatea la pas". Tristeţea e leşioasă, gîndul oprit, molozul vîrstelor împotmoleşte orice idee de zbor: „Dar singur, singur / îţi induri istoria … ochi în ochi cu tine…" O definiţie echivalînd o gaură neagră. Corbii vin cobind aducînd cu ei „spaima de nu ştiu ce – de nu ştiu cînd". Melcul limbajului e bolnav de „scîrnă", de „scîrbă scîrbavnică". Grimasa a devenit mască perpetuă, poemul scrîşneşte pe loc, haotic.

Secţiunea a doua aduce o foarte firavă „transferare a cenuşiului / în foarte cenuşiul luminos". Cu privirea întoarsă (definitiv?) spre marea ultimă, poemele inventariază crispat, incapabile şi aproape nedornice de conexiuni.

Absență, „nimic peste nimic”. Hula mării aduce mîluri, cenușă-încenușări. „Boala urîtului” are toate înțelesurile deodată – e boala celui văduvit de frumusețe, a celui văduvit de iubire, a celui care urăște. Și mai e și boala fără nume, angoasa, spaima de Marele. Poeta nu-și dorește, cu siguranță, să scrie „poeme roz”: „Și intrînd în zi te lovești / de tine întîi și întîi / te lovești de nervușorul întins / care țipă: de-ajuns! Țipă degeaba…” Diminutivul grotesc, ironic – nervușorul – e dovada angoasei ca *modus vivendi* asumat. Florența Albu savurează cu aplicare molipsitoare *răul din veac*.

„Simplitatea totdeauna norocoasă”. Sub titlul unei poezii publicate în 1958, *Mamei, dincolo*, ION BRAD publică o antologie (2002, cu un *Cuvînt înainte* de Dumitru Micu) reunind versuri închinate, între 1953 și 2001, dispărutei. Pe copertă, o reproducere după sculptura *Mama* a lui Ion Vlasiu.

Cînd, în 1989, semnam prefața la antologia *Rădăcinile cerului*, spuneam, încă din primele rînduri, că Ion Brad, „cărturar tremurînd de soarta cuvintelor”, este cu precădere un poet al Timpului, nu al Spațiului, că este, așadar, un meditativ, nu un contemplativ. „Simplitatea totdeauna norocoasă” pe care o saluta G. Călinescu în primele plachete de versuri ale poetului ardelean se ivea din aplecarea spre *întîmplările* ființei, nu spre înfățișările ei, din strădania ținînd de o anume statură morală de a trece dincolo de aparențe, de formele de multe ori goale, de a tenta esențe durabile sub cele mai perisabile costumații. De aceea, relația cu oamenii, mari sau mici, ai vremii sale/noastre se va bucura de sinceritate și directețe, de o formă specială și simplă de omenie. Nu întîmplător se vor semnala, în comentariile la cărțile sale, ardența (Eugen Simion), demnitatea (Alex. Ștefănescu), spontaneitatea și siguranța (Ov. S. Crohmălniceanu), netitatea (Dan Hăulică), gravitatea și adîncimea (Al. Philippide), seninătatea, certitudinea tradiției (Mircea Zaciu). Dependența de sat, de „rădăcina lui povestitoare”, lucrează dinăuntru, ca o garanție abstractă a verticalității. Consubstanțialitatea ființei și a pămîntului de obîrșie deschide, apoi, și spre alte înțelesuri, adăugate de accentele biografice. *Cuvîntul de țărînă* din *Oracole* spunea deja desluşit: „Satul meu, trupul meu / Copilăreasca mea strivitoare povară. // Nici un cîntec nu pot îngăima / Fără lacrima cîntătoare / A mamei ce așteaptă în umbra ta / Să răstoarne leagănul negru al pămîntului / Să se ridice iar în picioare // Dar pămîntul sînt eu. Satul sînt eu. / Mi-e sufletul ca pămîntul de greu...” Moartea prea timpurie a mamei decide *constantele* cele mai prețioase ale perspectivei lirice. Melancolia, durerea, crizele adolescentine, pînă aici de expresie, își pierd caracterul mimetic și capătă valori existențiale. Leagănul-mormînt, sicriul-leagăn vor însoți „clătinarea” unei sensibilități vulnerate transformînd în motiv de fine sugestii un accident biografic. Moartea se instalează cu gravă seninătate în miezul însuși al vieții,

valorează altfel fiecare clipă a trecerii, intravitalitatea ei încetează a fi teoretică. Poetul nu mai e doar cel care *simte*, ci, mai ales, cel care *știe*. „Vina” supraviețuitorului secondează fiecare gest și fiecare cuvînt, jocul de oglinzi al poemului prelungind nedefinit „umbrele fiecărei clipe”. Ezitînd bogat, în ordine poetică, între *eu, tu, ea*, poetul extrage forța pasului următor din fragilitate, risipire („risipirile din care te aduni”), seninătate („M-ai biruit. Te-am biruit. E pace.”).

Organizate cronologic, de la *Leagănul-sicriu* (1953 – „Tăcută-lacrima cu care spun / Cuvîntul ce-mi rămîne legămînt / Azi, cînd pîrîul glasului tău bun / Și-ascunde limpezimea sub pămînt.”) și *Mamei, dincolo* (1958 – „Aș porni să te caut, dar pe unde s-apuc?) la *Cea mai frumoasă* (8 noiembrie 2000 – „Un dor de-o viață-ntreagă mai adastă / Să bați ușor cu degetu-n fereastră.”) și la *Mamei, iarăși și iarăși* (2001) sau la *Nu mai știu* (2001 – „...Nu pot să m-ascund / De maica mea tînără, vie, / Rătăcită cîndva în pămîntul afund / Ca-n cer, singuratică, o Ciocîrlie.”), poemele volumului sfidează ne-răspunsul morții, închipuind, cu o blîndă, simfonică încăpățînare, dialoguri cu cea plecată. Gîndul fiului la cea dispărută e atît de insistent și de firesc în stăruința sa că îmblînzește durerea despre care vorbea Pirandello în excepționala povestire *Scrisoare mamei*: moartea mamei e tragică și dureroasă fiindcă fiul înțelege că va fi lipsit pentru totdeauna de gîndul ei ocrotitor. Gîndind la ea de două ori mai mult, poetul îi ține locul, iar monologul său dobîndește confortul psihic al dialogului („Lacrimile nopții plîng pe geam, / Fruntea stelelor e-acum broboane; / Nici un semn din cîte așteptam, / Numai îndoieli și șoapte vane. // Drumuri fără-ntoarceri toate le-am / Străbătut – privirile sînt stane, / Ca s-aud acum cîntînd pe ram: / Cînd mă vei uita și tu, Ioane? // Nopți, strănopți, o să te-aștept în ușă, / Pasăre de foc și de cenușă!” – *Pasărea de foc și de cenușă*). Mai mult chiar, *Ea*, Mama, împrumută discret și alte voci feminine de răscruce, ca-n poemul eminescian. Ambiguitatea e intenționată. Fiul-Pămînt poate convorbi cu Poezia, cu Divinitatea, cu Iubirea, cu Singurătatea și cu Moartea, cu Iluzia și cu Țara, toate feminine destinale. Iată *Toamnă cu brînduși*: „Ultimele păsări / Brîndușile / Ciugulind semințe de rouă / Și-au umflat / Gușile / De-o vibrație nouă: / Răsfirat, limpezit, luminat / E cîntecul / De dincolo al mamei / Și-al tuturor morților / Ce nu l-au cîntat.” (1968). Preluată cu totul în seamă, Mama își locuiește fiul în ipostaze de sfîșietoare subînțelesuri: „În ziua cînd te uit, voi fi uitat... / O rădăcină își va scoate capul / De sub pămînt și va-ntreba de mine... / Eu, mai tăcut decît pămîntul însuși, / Voi încerca zadarnic să răspund... / Nici frunte nu mai sînt, nici rădăcină... (*În ziua cînd*, 1989) .

Am citit/recitit cu înfiorare poemele lui Ion Brad. Cred, ca și Dumitru Micu în Cuvîntul înainte, că sînt, *poate*, cele mai frumoase poezii ale poetului. Deși escortate de o Notă bio-bibliografică detaliată și

de un grupaj de referințe critice, ele, poemele, alcătuiesc/reconstituie adevărata (auto)biografie.

„Oricare deget e-un potir / de humă." Volumul de versuri al RODICĂI BRAGA (*Stacojiu,* 2000) îmi confirmă schițele de portret pe care i le făcusem la apariția cărților sale de proză – mai ales *Maia* şi *Fluturele negru* –, dar şi a *Comentariumului perpetuum* în care ținea piept, într-un mod absolut remarcabil, schimbului de „replici" cu Mircea Ivănescu. Aşadar, aceeaşi perspectivă feminină decupată de un ochi tăios, lucid, nedispus să facă jocul semnalmentelor „tradiționale" ale feminității – lamentări, sentimentalism de duzină, slăbiciune interioară. O frază ruptă, zdrențuită, ritmată interior scruta monotonia cu gesticulația unui mare aventurier, capabil să (se) înfioare liric chiar dacă expediția era copleşitor prozaică. Cruzimea oarecum abstractă a introspecției, impudoarea analizei, efortul de a extrage eternul din deşertăciune conduceau spre desenarea unei excepționale staturi feminine – aproape manifest al feminismului cînd la noi feminismul era departe de temătoarele tentative de a se face auzit de astăzi –, dar şi existențiale, situate dincolo de diferențe sexuale, în teritoriul, i-aş zice, al diferenței personalizante. Într-o atitudine polemică discretă cu Istoria şi timpul ei implacabil, Rodica Braga lucra cu un amalgam de timpuri obscure şi fragile, interioare. Datele biografiei personajelor erau numite prin apel repetat la comparație, mereu feminină şi surprinzătoare. Nesecata sete endoscopică le extindea, însă, valabilitatea, căci, în *Maia*, de pildă, privirea eroinei asupra propriului destin e cuprinzător omenească. Zăpada ca un fard alterat, tandrețea sfîşiată ca un pantof purtat, frica de moarte, „picotind ca o felină în sîngele" femeii pe care şi vîntul ar putea-o răni sînt detalii nu ale resemnării abulice, ci ale forței de a privi în față limitele, de a merge mai departe în ciuda sentimentului efemerității. Atentă la „luminiscența fulgurantă a fiecărei trăiri", asemeni eroinelor sale, Rodica Braga scrie sub această mereu resimțită amenințare a golului, a zgomotului, a dizarmoniei, izbutind să încropească sonorități difuze, ambigue, armonii de spart coexistențele impenetrabile. Stranii împerecheri (*seninul trupului, verdele spaimei, culoarea trăirii, frigul neştiinței* etc.) sînt privite în poemele stacojii de *ochiul magic* al poemului feminizat prin antenele sale feminine, vibrante – *privire, pleoapă, căutătură.* Non-comunicarea, răul veacului numit „al comunicării", dizarmonizează violent tablourile schițate poem după poem. Dereglarea lumii e preponderent acustică, trădările sînt anunțate de *zgomote*, lumina însăşi *hohoteşte*. Povara de melancolie e sporită de tînjirea după un *chiuit* al verticalității pierdute ori după *gînguritul* pur al visului tînăr. Poemele se drapează în feminine mătăsoase – *trufie, trezie, durere, speranță, moarte înflorită ca o petală în chiar*

miezul vieții, moliciune, vinovăție, catifelări de muguri, mlădieri etc. încercînd să se apere de salva cuvintelor *zornăitoare,* de *glasul de gheață* al uitării, de *vuietul* nopții. Agresată de forfota obiectelor ce alcătuiesc *bezna diurnă,* poeta visează *tăceri* ştrulubatice ca o melodie, iubiri *mute,* rătăcitele *sunete* ale mirării „dulce fluier, sfărîmînd / magice melodii". Față în față cu propriile spaime, îngînă ultime zvîcniri ale risipirii spre celălalt, în poeme ale comuniunii de destin: „căderea-nspre moarte". Perfecțiunea dulce a spaimei se joacă între *tandrețe* şi *stupoare*, pe o partitură avară, tăioasă, dar mereu „unduită" şi deschisă comentariului coral. Aşa se explică, de altminteri, trecerea pe nesimțite de la *eu* la *tu* apoi la *noi* şi din nou la *eu*: „stau în mine însămi / ca într-o melodie nedefinită, / alunec între o notă şi alta / cu imprecizie infinită…" O traducere excelentă a senzualității morții în *Clipă dureroasă*, cu „apa leneşă, cu limpedea ei virtute femeiască", scîncirea căldurii, aşteptarea lamei de cuțit, țipătul deşucheat al apei, soarele solemn, clipa cea repede…

Descrierea de sine. În *Elegiile pariziene* ale lui NICOLAE BREBAN, încă din prima pagină, femininul întruchipează salvarea. Trist, pierdut în şirul bărbaților „cu fața acoperită", poetul se imaginează preschimbat în „femeia de dincolo de timp" şi se lasă bîntuit de feminine vibrante, vii, personalizate: *gelozia, spaima, trădarea, neputința, pofta, neruşinarea*. „Copila ce-şi pierde sexul cu nevinovăția celui ce lasă să i se scurgă pe barbă zeama mărului verde" e un dublu vers care desenează pe fundul poemului ieroglife asemănătoare zațului de cafea. „Copila ce-şi pierde sexul" e emblema feminității acaparatoare, cu fețe multiple, ispită şi matcă. Mărul nu e doar al păcatului originar legat tradițional de femeie şi pîndit de pluralitatea merelor implacabile, ci şi, în fluiditatea nocturnă din zeama cea verde, sugestia anagramatică a maternității depline. „*Zeama mărului*" ar fi fost întîmpinată cu exclamații încîntate, dacă Saussure ar fi fost cititorul lui Nicolae Breban şi i-ar fi excavat versurile. Fiindcă prozatorul şi poetul Breban cresc şi se autocultivă sub semnul neîndoielnic al Mamei. Fără a forța inutil, e suficientă o repede ochire pentru a descoperi frecvența teribilă, aş spune, a silabelor *ma, mă, me*, conspirînd în fundal.

De altminteri, „masculinitatea uriaşă" nu e decît un simplu *vis* al lui Zeus, neegalînd vreodată urieşenia feminității – *glie*, *mare*, *memorie.* Visul însuşi capătă consistență prin repetare – deci feminizat. Tot aşa cum „nectarul singurătății războinice" are nevoie de plural, de mulțime. Trufia ciuntă a masculinului e ironizată discret de un apel precum: „Să fim nemuritori!".

Elegiile brebaniene înaintează tăind ape de o feminitate netă, cumva aşezată, căzută în auto-contemplație: *răzbunare, cădere, automîngîiere, ratare, evadare, disperare calmă, binecuvîntare.* Vîrstele feminine, timpul neputînd fi iluzoriu stăpînit şi numărat decît prin feminine, sînt marcate de

feminine ale înstrăinării: „Mai tînăr, mi-ar fi fost *sete*, mai bătrîn aş fi deschis o *carte* cu poezii de-a doua mînă". *Setea* şi *cartea* „sunt mărci din afară". Expresia românească – „mi-e sete" – exilează starea, o obligă să vină şi să lovească, să absolve de responsabilităţi. *Cartea*, sînt înclinată să cred, trebuia să fie „de-a doua mînă", pentru a-i agrava caracterul extraneu nu a-i certa calitatea, neapărat. *Panica, umbra, toropeala, lenea* chiar *onania* umbroasă nu pot deschide, în limba română, decît înspre un „orizont de femei". „Ce să fac cu mine, cu el" numeşte criza la apogeu. Descrierea de sine cade în ne-cuvîntul pronumelui *el,* exilat din relaţia *eu-tu*, singura vie. Masculinul, în limba română, nu este o soluţie. Elegiile lui Nicolae Breban o dovedesc şi ele, dacă mai era nevoie: *eunuc, idiot, tînăr solist, individ* (adică unul care nu se poate dedubla şi, deci, transcende), *înger, monstru, idol, şoareci* şi *stăpîni* invizibili, *vasali, şobolani, martori, negustori* graşi. Aş forţa un strop interpretarea: cînd propriul sex (gen) echivalează o gaură neagră, iar celălalt sex e „un mit, o utopie, aproape un lux; o energie de necheltuit, o tensiune insuportabilă", răspunsul stă în „tinereţe – prieten al iubirii materne". Poetul vorbeşte la un moment dat despre „vîrstele post-adolescente" oferind o cheie posibilă. Viaţa însăşi, cu toate vîrstele sale succesive, nu e decît ieşirea din androginie, din starea neîmplinirii rodnice. Tot ce urmează e nostalgie şi încercare de recuperare a vibraţiei duble, generoase. De regăsire a oglinzii şi oglindirii, a admiraţiei lăuntrice. În această perspectivă, „Don Juan-ul cel limbut" e androginul etern rătăcitor, care-şi caută jumătăţile, nu jumătatea. Este „*rîul* care se aruncă nechibzuit în *vale* şi se îneacă în *verdeaţă*". Care şi-a pierdut malurile. Soluţia se supune metaforei androginiei: rîul tînăr şi vanitos e vremea să-şi clădească *maluri* interne: „Să ne zidim pripit înlăuntru". Eu-însumi trebuie să i se opună lui eu-însumi.

„Inteligenţă convulsiv modelată de profunzimi". „Să priveşti lucrurile pînă cînd începe să te înfioare materia lor, forma ciudată pe care natura le-a dăruit-o". Transcriu aceste cuvinte dintr-o carte a Danei Dumitriu cu sentimentul că ar putea fi incluse într-un „ghid de traversat haosmosul". Privirii imaginante i se adaugă, încă de la volumul de debut - *Hipermateria*, 1980, o constantă referire visceralistă. „Inteligenţă convulsiv modelată de profunzimi", cum ar spune un Marcel Moreau, MAGDA CÂRNECI (Magdalena Ghica) este o natură expansivă, ocolind cu înverşunare şi chiar cu oarecare furie comoditatea şi confortul. Dotată generos cu o imaginaţie senzualizată prin propriile sale secreţii, poeta desfăşoară o diaprură mustind de orori sublime, oximoronul fiindu-i instrumentul predilect.

Hipermateria şi *O tăcere asurzitoare* (volumul din 1985) propun deja cîteva motive în marginea cărora poemele exersează variaţiuni excesive, debordante, atinse de vertij. „Bătrîna femeie" - ziua, sau

moartea, sau bătrîneţea, sau dragostea - bîntuie fantomatic „mărginită de nemărginire", captivă în „felia de carne", ocrotită în „poala caldă a logosului". Viaţa este înfruntată nu cu luciditate rece, descărnată, ci cu „cascadele de vedenii şi sînge" ale unui creier revărsat peste lume. Investigaţia metaforală înaintează hordic (cum ar spune acelaşi Marcel Moreau) într-o dezlănţuire frenetică menită să identifice esenţele „în valea de carne şi lut, / printre urme şi resturi". Relansatorii de tip postmodernist sînt încorporaţi hoardei visceraliste în gesturi mereu febrile, misterioase.

Vedeniile însîngerate populează şi noul volum *Haosmos* (1992). O eroare tipografică - nu sînt sigură că e într-adevăr o eroare, dar, în cele din urmă, n-are nici o importanţă - îmi oferă cheia, una dintre multele posibile în faţa unei ţesături ameţitoare, polifonice: „infinit infinit" (pag. 52). Geamăn cu „sfîrşitul nesfîrşit" ori cu „mărginirea în nemărginire" din volumele anterioare, „infinit" e un straniu participiu cu iz paşoptist, de continuă întemeiere. Infinitul capătă prin „infinire" margini imaginare cît să-i poată fi contemplate forma şi mişcarea. Poemele devin, atunci, repetată decupare din haos, o decupare ordonatoare - orice cadru, oricît de temporar instalat, aduce cu sine re-ordonarea elementelor căzute în careu - , adică o decupare înfrumuseţată, „haosmică", după legi inventate ad-hoc. Prin „infiniri" succesive se încropesc legende posibile ale mormanelor de imagini ale lumii, ea însăşi „o expresie o imagine / o imagine plină ochi cu imagini". Decuparea, infinirea imaginilor se obţine, firesc, prin văz, vedere, vedenie, viziune. Un ochi enorm, alunecos, aglutinat - „un singur Văz gigantic / care se priveşte privind" - secretă viziuni de o complexitate coşmardescă, ambigue, prevestitoare, paradoxale: „văd brusc văd, suntem flăcări / flăcări pîlpîitoare, răsucite de vînt, / lungi conuri luminoase întreţesute din raze". O visceralitate excepţională, controlată intelectual lucrează în horbotă aberantă, suprarealistă „aburoasele păienjenişuri" ale realului.

Trupul încetează a fi închisoare, se deschide periscopic („O văd, vă văd, de sus de / deasupra, dimprejur"), se „cosmicizează" tot aşa cum cosmosul se îmblînzeşte antropomorfic, se înfioară: „prin trup aş fi vrut să aspir lumea întreagă /…/ Roiul lumii întreg să intre în mine / prin piele, prin unghii, prin sînge…". Descrieri minuţioase domesticesc vremelnic scenariul cosmic. Puzzle fără sens, lumea capătă o logică strînsă şi inexorabilă graţie privirii aţintite, creatoare, cea care descoperă desenele ascunse în spatele formelor trecătoare. Lumea sfîrşeşte şi începe iarăşi în gînd, în imaginaţie, în cuvînt: „Dacă aş gîndi universul e orb, universul şi-ar roti în gol / globii albi, plantele oarbe, dacă aş gîndi universul e o / magnolie, universul ar înflori roz şi parfumat…".

Cotidianului ca o „apă stătută", stare nu mişcare, dospire goală, necreatoare, contrazicîndu-şi esenţa, i se opune dospirea halucinantă a poemului, labirint Picasso imaginat de un Michel Butor. Înmuguriri

apocaliptice, desfrînări, viziuni maligne şi somptuos-fertile, sublime prin cancerul care le roade, vedenii uriaşe, eterne, născute prin eforul unei vederi de o remarcabilă plasticitate. Iată o posibilă artă poetică: „Trupul nostru de sînge, uneori şi închipuire / să se dizolve văzînd în emulsia imaginii lumii. / Să fim chiar imaginea, chiar fotografia, chiar lumea. / Brusc. Instantaneu. Dintr-o dată. / Să cunoaştem cu ochii trupului să fim / aripa vastă care între vînăt şi purpură / se desface încet ca să fie văzută / înalt peste capete".

Frazarea amplă, bogăţia sinonimiei metaforale, amploarea perspectivei lirice au ceva din Saint-John Perse, să zicem. Dacă ar fi să vorbim despre „rădăcini", „mîhnirea uriaşă" ori „neîntîlnirea eternă dintre cel care este iubit / şi cel care iubeşte" păstrează arome eminesciene, tot aşa cum adolescenţa ca o noapte de mai cotropită de miresme are superbia viziunilor macedonskiene, iar curgerile, scurgerile, înghiţirile vineţii sînt bacoviene. Dar dincolo de toate acestea, mai mult decît fireşti într-o urzeală lirică de acută modernitate, impresionează vastitatea privirii. Magda Cârneci trăieşte şi scrie la o scară supraumană, în condiţiile abolirii tuturor graniţelor, şi tocmai de aceea extrem de omenească. Ivit dintr-o împreunare cosmică, eul se confundă cu lumea însăşi, cunoaşterea de sine fiind totuna cu despuierea succesivă, febrilă a uriaşei „matrioşti". Mi se pare cu totul excepţională forţa expansivă a versurilor Magdei Cârneci. Năvălitoare, convulsivă, de nesfîrşită, crudă delicateţe, poezia sa aşteaptă, desigur, un „vast cititor".

Să mai amintesc aici *Psalmul social*, intonat într-o gamă joasă, exerciţii de îngustare a privirii. Înălţimea e recuperată o dată cu „poemul didactic" final, *După speranţă*, poem despre diamant - „un cărbune trezit", cărbune care vede, palpită, răsfrînge.

„Un discurs simplu şi totuşi înspăimîntător de profund". La o primă vedere, să-ţi numeşti poemele „politice" (*Poeme politice*, 2000) înseamnă să le obligi la locuirea unui spaţiu îngust, trecător, datat, ne-poetic prin definiţie fiindcă presupune renunţarea la o sumă de valenţe individuale/personale pentru a le înlocui, silit şi programatic, cu ale altora („Politica şi libertatea se exclud căci politica înseamnă idoli" – Paul Valéry). Situaţia se schimbă, însă, cînd e vorba de traducerea în vers a ceea ce Pascal Bruckner numea *la mélancolie démocratique*. Poezia ocazională ivită în legătură directă cu *evenimentul* din decembrie '89 are şanse să devină emblematică, să se deschidă spre Omenescul cu majusculă tocmai fiindcă tranziţia prelungă, ameninţînd să fie nesfîrşită, nu mai e o simplă ocazie, punctuală şi efemeră, cu violenţa unei cotituri şi valoarea concentrată a unui reper, a unui prag de trecut, ci marca încă nedefinită, tensionată şi tulbure a unei perioade întregi, cu efecte asupra mai multor generaţii. Două proze poematice din volum transcriu exact întîmplarea: „Nu vor spune niciodată cuvintele ceea ce s-a întîmplat în decembrie.

Literă moartă, îmi va fi ruşine cu ele. A fost o Minune, a fost o Fatalitate? Nu ştiu. Nu voi şti niciodată. A fost o enormă Revărsare de mînie şi sînge, o Descărcare enormă de obidă şi suferinţă. O sacră, splendidă Nebunie a spiţei brusc regăsindu-se. Spontană şi totuşi pregătindu-se de un vast consens nevăzut, neauzit, inefabil crescînd în milioane de inimi şi creiere, an de an, zi de zi, ceas de ceas..." (*Suntem totuşi flacără*) şi „Doamne, ce am visat în decembrie? Că urcasem în sfîrşit pe crupa arogantă a Istoriei. Depăşisem blestemul ancestral mioritico-fatalist şi, printr-o răsturnare spectaculoasă a soartei, săream direct din periferie în chiar centrul lumii, acolo unde se joacă zarurile evoluţiei speţei..." (*Mai ales să nu obosim*). Melancolia democratică, în descrierea brucknериană, numea starea de perplexitate a celui tocmai ieşit dintr-o societate tiranică, dar paternalistă pentru care libertăţile nu sînt decît forme ale derutei, ale părăsirii. „Cum să trăieşti fără duşmani?" se întreabă subtitlul cărţii lui Bruckner. Socialitatea nesocială capătă forme aberante. Înclinaţia umană de înscriere, înrolare în societate este dublată de repulsia faţă de aceeaşi societate, gata să ia forme distrugătoare. Fiindcă stricta organizare comunistă fusese duşmanul necesar pentru construirea utopiilor libertare ţinînd locul *rostului*. Fără acest *duşman*, are loc căderea bruscă în utopia goală, suspendată, fără rost, fără scop, fără autoritate. Dispărînd *autoritatea de comandament* (cea ideologică), ar trebui să intre în acţiune o *valoare interiorizată autoritară* – Frumosul, Adevărul, Sinceritatea (vezi Jean Starobinski, *L'auteur et son autorité*, cu sugestii valabile şi la nivelul simplului cetăţean, nu doar al autorului). Însă toate acestea sînt încă grav maculate, demonetizate şi chiar demonizate de aparenţele şi măştile cîtorva decenii. *Manifestul* Magdei Cârneci traduce convingător această senzaţie a libertăţii inutile, goale, dezîncîntate de propriile visuri: „Acum e bine. / Acum suntem liberi. / Acum avem ce să mîncăm şi să bem. / Acum nu ne mai bate nimeni la cap. / Acum putem să înfulecăm munţi de mititei şi sarmale. / Acum putem să bem quintale de ţuică. / Acum putem să rupem florile şi să călcăm pe peluze. / Acum putem să aruncăm hîrtii şi seminţe pe jos. / Acum nu ne mai bate nimeni la cap. / Suntem liberi // Acum putem să nu mai facem nimic [„sîntem liberi să facem ce vrem ori de cîte ori nu vrem să facem nimic" – Paul Valéry] şi să spunem toate măscările. / Acum putem să fugim de acasă şi să ne batem părinţii. / Acum putem să nu ne mai gîndim la nimic. / Suntem liberi. / Acum nu ne mai cere nimeni nimic. / Acum nu ne mai spune nimeni ce avem de făcut. / Acum nu ne mai dă nimeni sfaturi şi ordine./ Acum nimeni nu ne mai îndrumă, nimeni nu ne mai ocroteşte. / Nimeni nu ne mai ceartă, nu ne mai laudă nimeni / Acum nimeni nu mai vrea să fie mama şi tata..." Orfanitatea – cel mai stăruitor sentiment al epocii de tranziţie din Europa de Est – acutizează nevoia de autoritate pînă la cote

auto-demolatoare, demobilizatoare: „Ce-o să faceţi cu literatura / murmură sceptic Ecleziastul călare pe Sfinx, oare / ce, îl întreabă doct Socrate pe Platon, oare ce, / şopteşte mîhnit Dostoievski din căruciorul lui cu rotile / oare ce, grohăie politicienii şi prezidenţii // Da, chiar ce-o să facem? / ce-o să ne facem? ne trezim singuri în mijlocul pieţii...” Absolut firească atunci invocarea *Matriei* – autoritatea înglobantă, ocrotitoare, care să-ţi vegheze paşii şi să-ţi dorească performanţele. Sentimentul *matriotic*, atît de puternic la un Octavian Goga, poetul Ţării ameninţate, al înstrăinării (vezi şi *matria* descrisă de un Auguste Comte), renaşte exacerbat şi crizic în haosul contemporan (vezi poemele *Matrie* şi *Patrie*). Re-psihificarea propovăduită în *Final provizoriu – fragmente despre poezie şi actualitate* nu se poate realiza decît conştient, adică prin re-deprinderea gesturilor constructive, ordonate, în condiţiile unei noi societăţi. *Canonul politic* are nu doar sensul armonizării celor patru voci într-o melodie coerentă – intelectualul, poetul, femeia, poporul pledîndu-şi amar şi acuzator cauzele, aparent divergente –, ci şi pe acela al supunerii canonice la un nou ideal, încă ceţos, cu contururi zdrenţuite şi hărţuite. Vocile cvartetului imaginează, cu forţa de sugestie a *Surîsului Hiroshimei* (şi ea poezie ocazională, dar cu valenţe valabile în durata lungă a istoriei, războiul şi crima nefiind abolite din biografia pămîntenilor), un proces al societăţii contemporane. Adevărurile ezitante şi contradictorii ale celor patru martori denunţă, întreabă, aşteaptă răspunsuri. Ciudată, dar nu de tot, unitatea volumului. Poemele politice dinainte de ’89 şi cele de după nu se deosebesc radical, ele traducînd, în fond, conştiinţa neliniştită a Poetului în Cetate. *Finalul provizoriu* spune, de altminteri, suficient de răspicat: „Poezia – exigenţă a unităţii cu lumea şi în acelaşi timp refuz al lumii aşa cum e, istoric dată. Exaltare şi negare a existenţei, indiferent de timpul politic. Sete de unitate şi abstinenţă de la realitate, fie ea «de tranziţie». Paradoxală mişcare de îmbrăţişare şi de distrugere, de laudă şi de negare a poemului haotic şi armonic al lumii. Identificare şi transcendere a datului contingent, ineluctabil şi derizoriu: coincidenţa contrariilor”.

Poetul şi Oraşul-Vitraliu. Încă de la debutul din 1982 cu *Seară adolescentină*, DUMITRU CHIOARU a provocat cîteva pronunţări ale criticii perpetuate cu o stranie rezistenţă în receptarea volumelor următoare (*Secolul sfîrşeşte într-o duminică*, 1991 şi *Noaptea din zi*, 1994). Astfel, el apare atins de un „farmec proustian”, e „anti-liric şi narativ”, vibrînd la „sentimente fireşti” (?!) şi suportînd „spleen-ul aburos al adolescenţei”, chiar „licenţiat în melancolii de cabinet” cu un „cont deschis la băncile singurătăţii”, pe care-şi întemeiază „agresiunea tristă”. Pentru mine, toate acestea au un evident numitor comun peste care co-mentatorii au trecut în grabă. Mă gîndesc la tirania blîndă, dar implacabilă

a *locului*. Plecat din „mărginime” şi ajuns, prin cercuri concentrice şi „nevicioase”, la Sibiu, Dumitru Chioaru poartă marca „Oraşului-VITRALIU”, cum îl numeşte în poemul *Sibiu* din *Seară adolescentină*: „Oraş-VITRALIU; paşii lunecînd – / Piaţa e încă goală înspre turnul Bisericii / Evanghelice pe sub bolţile care / susţin cerul în Pasajul Scărilor / însoţit de o vioară (cîntă Mozart) înspre / Muzeul Bruckenthal, o săsoaică grasă / şi un bărbat stacojiu / cu două coşuri de flori coboară tăcuţi / o tristeţe întîrzie mirarea mea / în faţa Turnului Olarilor acum / dărîmat; dincolo de zidul cetăţii/ zgomote parcă aud / .../ priveam / afară cum creşte lumina înspre Podul Minciunilor...”. Loc al memoriei de o încărcătură aproape magică, Sibiul este neîndoielnic un *personaj* în cultura română. Oraşul lui Dumitru Chioaru răspunde firesc Sibiului lui Emil Cioran, trecînd prin Goga, Blaga, pînă la Radu Stanca. Aş spune, într-o paranteză, că vraja oraşului este vinovată de măcar cîteva dintre semnalmentele cavalerilor „Cercului de la Sibiu”, firele care-i leagă fiind desprinse şi din ţesătura magică a unui loc privilegiat. Tot aşa cum nu întîmplător cele mai frumoase şi mai nedatate pagini ale lui Paul Goma sînt cele din *Astra*, unde Sibiul şi Biblioteca sa se profilează pe un timp etern. Oraşul cu multele sale peceţi săseşti a fost resimţit întotdeauna de români ca un loc securizant al propriei lor culturi. Altfel stau lucrurile cu Clujul, mereu departe, înstrăinat („lung e drumul Clujului”), de recucerit...

Revenind, să ne amintim că, în *Acvariul* lui Radu Stanca, risipirea morţilor prin parcuri, pe sub ziduri, prin curţi de biserică garantează neintrarea Sibiului în modernitatea rea, cea care taie rădăcinile şi-şi uită trecutul („Intru-n Sibiu încet ca-ntr-o-ncăpere / În care e un mort...”). „Vitraliu” sau „acvariu”, oraşul impune o anume perspectivă, alte cadenţe şi alte scadenţe, o privire *altfel* deviată şi grea. La Dumitru Chioaru, oraşul este referinţa primordială, stăruitoare. Ziduri, poduri, turnuri, scări sînt tot atîtea ispitiri discrete, dar persistente la recuperarea „vieţii netrăite a strămoşilor”, la integrarea/abandonarea în atmosfera densă a unei lumi aparte. O lumină crepusculară – „setea de viaţă în amurguri” cioranescă – este mereu propice rătăcirilor şi regăsirilor, iluziei cvasiprezenţei trecutului. Lumina plină e resimţită ca o violentare a lumii de „sub pleoape”: „Trupul meu tremura cînd mă apropiam de lumină ca de o femeie despuiată”; „Tristeţea de a mă dezgoli în lumină”. „Aşteptarea poemului” are loc în regim de undă, între prezenţă şi absenţă, între trecutul copleşitor, bogat şi un prezent firav, confuz. Incantaţia calmă, un pic leneşă, vag voluptuoasă se lasă în voia reveriei. Infinitivele lungi (pe care Noica le elogia la Păltiniş, la un singur pas de Sibiu) imită zidurile cetăţii, sînt aşezate şi alunecoase: *aşteptare*, *amintire*, *adiere*, *curgere*, *înălţare*, *privire*, *uitare*, *uimire*, *tăcere*, *întoarcere*, *stare...* Ele se lasă comentate de verbele prezentului şi ale imperfectului, într-o „sintaxă

obosită” cu dichis; o semi-trezie bolnavă de cuvinte. Livrescul este o a doua natură („existența este oare pentru a fi scrisă?”). Dumitru Chioaru este şi un „adolescent miop” eliadesc („să fii copil printre obiecte bătrîne”), pentru care lumea e un „glob de hîrtie”, cartea, „un amurg”, memoria, „foşnet de pagini”, iar biblioteca, desigur, „genetică”. Obsedat de „noaptea din zi”, exersează deliruri, mereu mici, coşmaruri, întotdeauna blînde. Spaimele nu sînt terifiante. O mulcomire de tîrg ține în frîu orice încercare de a-i sparge cadența aburoasă. „Cercul privirii” e strîns, strunit, domesticit. Fără mustangi. Întoarcerea în carte e totuna cu întoarcerea în „miriapodul de singurătăți” al oraşului. Dar, mai ales, cu recunoaşterea unei contaminări fără leac. În finalul volumului antologic (*Radiografiile timpului*, 1998) publicat de poet la patruzeci de ani – vîrstă de cumpănă – citesc o mărturisire: „Vine o vreme cît tine de înaltă / visător de cercuri nevicioase / de lumini izvorîte din sunete – să stai într-un amurg pe terasă / privind oraşul cu scări şi turnuri / cu ceasuri nemaipotrivite de veacuri / toate să-ți apară limpezi / din feliile vremii / ca şi cum ai răsfoi invers o carte / regăsind la fiecare pagină începutul / unei vieți ratate / să rîzi amintindu-ți meşteşugul vorbelor / cu care-ți încercuiai nopțile albe / – oraş medieval sub asediu – / şi iarăşi lîngă paharul de vin / să-ți tai prin el cărări neumblate / în partea stîngă a creierului mîncată de molii / să te chirceşti tăcut ascultînd clopotele / unui oraş spectral.” Aş citi aici o victorie şi o înfrîngere deopotrivă. Cuvintele poeziei sînt, pentru D.C., mai reale decît lucrurile: ele fac pasul înapoi necesar contemplării lucide, dar nu şi pe acela al rupturii. *Vitraliul* astfel creat („oglindă de cărți”, dar şi „perete” sau „zid”) împacă fața dublă a celui ce „tace şi scrie”, făcînd suportabilă sfîşierea („... pe umărul meu drept a dormit / un om nebărbierit de trei zile / pînă la capătul drumului / nu mai ştiu dacă eu sau celălalt / tace şi scrie” – *Trenul de întoarcere*). Modernitatea lui D. Chioaru este una sobră, melancolică, încărunțită prematur, tradițională. O modernitate care *ştie*. Libertățile formale şi experimentele nu depăşesc niciodată „rama”. Tablourile sale, construite în principal pe comparații, ating culmea desfrîului prin recursul controlat la oniric. Poezie a singurătății, dar şi a singularității („Cîteodată eşti atît de singur încît nu poți fi numărat”), îşi îngăduie, ici-colo, capriciul paradoxului cuminte şi răsfățul „sîngelui vorbitor”, mimînd violențe şi însîngerări. Cele mai izbutite sînt stampele medievale, în care sufletul oraşului palpită eliberat. Singurătatea, melancolia („galbenă” la D.C., nu umoare neagră), tristețea sînt blazoane „genetice”, dar şi dobîndite prin scufundarea în atmosfera locului. E o apartenență de vase comunicante între două sensibilități înrudite şi complementare. Poetul şi Oraşul-Vitraliu răzbesc împreună. Unul tace vorbăreț, celălalt scrie tăcut. Aproape că i-aş propune, cu gîndul la Bacovia, să-şi adauge la nume „Sibianul”.

Un septentrion imaginar. Neruşinat de tînără şi îngrozitor de prolifică (acuzația de grafomanie e la îndemîna oricărui cîrtitor grăbit), AURA CHRISTI scrie, de o bucată de vreme, sub umbra, cîteodată sufocantă, a lui Breban. Deşi Nicolae Breban e o excelentă şcoală de pasiune şi orgoliu, există primejdia să-ți pierzi lumina proprie, ca orice satelit. Deocamdată, e adevărat, simptomele nu sînt alarmante. Cu atît mai mult cu cît, deşi în acelaşi registru împrumutat, scriitoarea face efortul lucidității față în față cu propria statură. Pariază pe muncă („E nevoie, pentru a duce la bun sfîrşit travaliul ridicării unui templu din cuvinte, de efort îndelungat, susținut prin muncă în primul rînd, şi în al doilea rînd, prin muncă. Şi în al treilea, la fel, prin muncă neobosită, alimentată de o încredere tehnoidă. Nu de talent.”), nu se încrede pur şi simplu în har („Nimeni nu poate fi sigur de talentul său...”) şi e dispusă să ia în considerare, măcar pe jumătate, şi acuzația de ridicol („O bună parte din însemnările mele pot părea şi nu exclud că sînt, în adevăr, ridicole. Am meditat dacă este cu adevărat reală această supoziție/afirmație, dacă spaima de a fi ridicolă este una puternică. Indubitabil, e o temă interesantă aceasta; dificultatea ei o face incitantă. Cred că gradul de ridicol al unei afirmații, al unei ipoteze, al unei persoane se transformă în altceva dacă ridicolul, în sine, serveşte un scop anume, dacă îl ajută *să devină ceea ce este* - mă sprijin, iată, iarăşi de papă Nietzsche!. Prin urmare, a susține că eşti ridicol şi că nu-ți pasă de *acest lucru* atîta timp cît el îți pregăteşte terenul pentru a fi tu însuți – intră în aria firescului. Da, sînt ridicolă; ei, şi?!”). Am citat din *Labirintul exilului*, 2000, şi din *Vulturi de noapte*, 2001. În aceleaşi volume, însă, pot fi citite pagini de un patetism excesiv, de o încredere fără rest în destinul propriu şi în forța de a-i ieşi în întîmpinare: „Am îmblînzit... moartea prin poezie. Şi bătrînețea la fel. Tatăl meu îmi mărturisea uneori că... m-am născut bătrînă...” (Aici, o paranteză: dată fiind venirea cumva din afară în limba română, mai sînt de vindecat multe asemenea alunecări ale cuvintelor, căci, de pildă, nimeni nu-ți poate *mărturisi* ceva *despre tine, despre adevărul tău*, chiar dacă e vorba despre o vîrstă a ta mai „năucă”; poate, cel mult, să-ți mărturiseacă un gînd ascuns al său despre tine.); Saturn „m-a învățat să aştept, pe mine însămi să mă aştept şi să înțeleg că cel ce-şi iubeşte aşteptările nu rîde de el însuşi decît rar”; „De la Ludvig van Beethoven am învățat să construiesc un volum de eseu, de poezie”; „Purtînd în mine văzduhurile tari ale unui univers superior”... „Eu nu sînt în stare să fac un pas fără pasiune...” Şi aşa mai departe. Poate fi valabilă o definiție precum: „Şi poezia înseamnă şi o bună organizare a gîndului, a modului de a fi, a ființei”, dar o prea încrîncenată fixare pe proiectul de sine te poate face, vorba poetei însăşi, „să te închizi în visul care eşti.”

Într-o *genosanaliză* a poeziei sale, îmi aminteam, pe urmele lui Ortega y Gasset, că omul e o ființă funciarmente dezorientată, obligată să-şi caute orientări provizorii în clipă, să improvizeze aşezări cît de cît confortabile în circumstanță, fiecare gest al său prospectînd tot viitorul atunci cînd alege dintre mai multele drumuri posibile, alegere fatal dirijată de forța retrospecției, şi conchideam că poemul imită gesticulația existențială. Fiecare cuvînt, fiecare vers se rosteşte cu poemul întreg în minte, mînat de o memorie colectivă şi alta individuală a cuvintelor limbii. Libertatea e iluzorie şi nu ea e cea căutată. Dimpotrivă, viața şi poemul, deopotrivă, caută *legături*. Vezi strigătul poetei din prima *Sonată* a fetei din întuneric: „Dați-mi odată lianele / care m-ar fixa în viață!" „Fata din întuneric" este cea care părăseşte locurile comune, luminate de lumini străine, şi pune încă o dată toate întrebările. Printre rînduri, se poate citi desenul ascuns al celei care se caută. Strînsă în „străinia" sa, răspunde Tatălui, fie el ceresc ori pămîntean, cu un lanț de poeme ale desprinderii sau ale substituirii: „facă-se voia Ta *prin mine*" (s.m.). Drumurile de peste drumuri, veghile şi neîmplinirile sînt arme predilecte ale unei răzvrătiri costumate în smerenie. Primplanurile sînt stăpînite de jocul extrem de sugestiv şi simptomatic al unor lucruri ale lumii numite stăruitor cu feminine cu un pinten ambigen ori cu ambigene bucurîndu-se de fața feminină, sau chiar de masculine „alcătuite" din magmă feminină: „putere de oțel", „munți de singurătate", „linişte de plumb", „reziduuri de lumină", „parcele de frig", „clar de pîndă", „valuri de rouă-n pustiu", „rădăcină de înțeles", „început de iubire", „vîrf de ardere", „dorul de gheață" ş.a.m.d. Frumusețea acestor împerecheri stă în ambiguitatea pe care o introduce prepoziția *de*. Ea numeşte apartenența, dar înseamnă tot aşa de bine „făcut din". Nici un lucru nu mai are şi formă, şi conținut, ci o formă împrumutînd drept conținut un alt lucru. Ori viceversa. Emblema tuturor e „golul deplin" – găselnița strecurată abil de poetă, lăsînd-o să-şi alunece înțelesurile. Fiindcă poate fi citită oricînd „golul *de plin*" şi tradusă prin sărăcia excesului, instabilitatea definitivului, moartea vieții.

În fine, *Elegii nordice* (2002). Pe coperta a patra, fotografia cu privirea întoarsă, deja obsedantă, şi un text patetic şi vag despre poezia ca „esență a viului din noi". Citesc volumul încercînd un alt portret. Rămîn la cel deja schițat: Aura Christi e o fată de hîrtie („Sînt ca o pădure nelocuită / De aer. Ca un crin desprins de miros"). Artificialul nu-şi poate ascunde uscăciunea. E mai mult decît livresc aici. E un pariu „ridicol" (cu toate sensurile pozitive, dramatice, chiar tragice, astăzi, ale acestui cuvînt) pe literatură, pe artă. Cultura nu e mediul firesc, un bagaj ori un instrument care s-o ajute să existe în stare de veghe, ci e un înlocuitor de existență şi o emblemă. Bravada nu-şi acordă nici o clipă de răgaz. Mirarea însăşi e resimțită ca întîrziere, ca obstacol, ceremonialul înălțimilor îşi ajunge, e

saturat de propriile sale emanații. Scrie admirîndu-se, citeşte, ascultă muzică, „meditează" admirîndu-se, contemplîndu-se. E un scop în sine într-o lume în care, se spune, se citeşte tot mai puțin. Chiar dacă nu-i lipsesc ambițiile şi nici o anume pricepere în aranjarea propriilor ploi, cum singură recunoaşte într-un interviu, are o înduioşătoare doză de naivitate, adesea prăpăstioasă, în ciuda „cărții" pe care o stăpîneşte. Ba, aş putea spune, e prea *instruită* ca să se mai poată descurca singură pe lume. Împotmolită în propria ştiință, ca specia însăşi. Şi nu mai poate spera recunoaştere: „Vedeau în el copilul. Da. Copilul acela nătîng. / Nu şi zeul culcuşit undeva, în puținu-i trup, / prin care el contempla lumea, egal cu propria-i naştere." De aici repetatele descrieri ale singurătății: „Un prezent în care intri / tot mai singur, tot mai definitiv, ca-ntr-un labirint"; „veşnicia nu e decît / aşteptare în exces, fără țintă..."; „golul colcăind de vedenii". Acelaşi *gol deplin/de plin*, emblematic. Ştie care ar fi soluția („Totul e să atingi marginile / melodioase ale firescului... Totul e să te instalezi în limpedea / metafizică a firescului"), dar întîrzie s-o aplice dintr-o prea adîncă, obstinată convietuire cu ne-firescul: „să scrii împotriva tinereții – ce exercițiu reconfortant!!" Elegiile, replici la Rilke, dar şi la specia ca atare, în realizările ei clasice, îşi țes scenografii complicate, decoruri antice, muzici din altă lume, vechi şi prețioase, dar rămîn oarecum suspendate. Ea, poeta elegiacă, lipseşte, înlocuită de propria regie a trăirii elevate: „În solitudinea ta nu încăpea timpul. / Nu încăpea plînsul. / Doar o durere surdă se isca din cînd în cînd / aşa cum se iveşte, din nimic aproape, primăvara, / aşa cum răsare, în valuri incerte, lava dintr-un vulcan tînăr."

Aura Christi pare să-şi fi alcătuit un plan strîns, strîmt, sever, de urmat nesmintit pentru a ajunge acolo unde visează să ajungă. Atentă la răzvrătirile dinăuntrul propriilor sale cărți, aş avea chef să i-l fac, planul, bucăți-bucățele, s-o oblig, astfel, să spargă *limita* pe care nu curaj se numeşte dacă se încăpățînează să rămînă.

Din altă viață. Aleg dintre cărțile aflate la redacție un volum modest de *Poezii* semnat AURORA CORNU. Hîrtia e bună, însă coperta, de o simplitate un pic desuetă, aproape sărăcăcioasă. A apărut în 1995. Are o prefață de Eugen Simion. A fost dedicată, la apariție, în iulie 1995, vreunui prieten ne-regăsit. Înaintea dedicației anulate net cu o linie neagră, un pic ezitantă, o alta, pentru Marta Petreu şi Ion Vartic. Ambele dedicații scrise la New-York, cea de-a doua în octombrie 1999. Poeta îşi descrie versurile „de altădată, din altă viață" şi-şi doreşte să fie citite cu prietenie. Iau în serios ambele repere. Le citesc ca pe un manuscris găsit într-o sticlă ori într-un cufăr prăfuit din podul casei. Încerc să uit ceea ce prefața îmi aminteşte – „amănuntul" biografic al legăturii din tinerețe cu Marin Preda. Nu vreau să ştiu cine era în actele notariale, ci cum transcrie ceea ce era.

Vreau să-i citesc versurile cu prietenie, interesîndu-mă exclusiv lumina sa proprie, atîta cîtă este. Nu exclud înrîuririle, nu cred că viaţa nu are nici o legătură cu scrisul, însă prefer mereu, fără să stau la îndoială, drumul invers. Scrisul să-mi spună cîte ceva despre cel ce a scris, într-o experienţă transfigurată pe care să mi-o pot, la o adică, asuma, nu viaţa să-mi ofere chei exterioare şi constrîngătoare pentru, în cazul acesta, poeme. Aşadar, am în faţă poeziile unei poete aparţinînd generaţiei lui Nicolae Labiş. Amănunt de reţinut ca situare generală în epocă şi atît. Fiindcă, se pare, Aurora Cornu a scris mereu poezii din altă viaţă. Şi cînd avea 14 ani. Cred în crochiul pe care i-l face Eugen Simion. Fata coborîtă din lumea ţăranilor de munte şi deprinzînd cea mai autentică dintre „boierii", aceea a inteligenţei, fără a renunţa la farmecul cumpătului şi al bunului simţ, la firescul atitudinii faţă de ceilalţi. Lumea despre care scrie, fără s-o vrea anume, Aurora Cornu e foarte veche. Ea apelează la toate ştiinţele cu naturaleţea celui pentru care toate instrumentele sînt demne de luat în seamă dacă au ieşit din mînă ori minte de om. Acest tratament egal, senin pe care-l aplică lucrurilor e vizibil în toate poemele. Dramele sînt trăite cu înţelepciune, nu tulbură. Fireşte, marea Poezie rămîne departe, dar, răsfoind filă de filă volumul, descoperi că nici n-a fost vizată. Că aerul minor şi delicat îşi cunoaşte prea bine limitele. Că avem de-a face cu o poezie de album. „Din hohote să se înalţe versul / Cum scăpată de greul păsării / Se leagănă ramura." Mesajul îmi pare limpede. Legănarea ramurii se petrece cu punerea între paranteze a zborurilor grele. Nu ştiu cît de bună gazdă e pentru prieteni Aurora Cornu ori cît de căutat i-ar fi fost salonul. Cu siguranţă, însă, poemul său e un loc primitor care aşteaptă invazia cuvintelor despre lume: „Ochiul meu privea împrejur nemişcat, / Şi prin el intrau înăuntru cele de-afară / Cu cele de dinăuntru amestecîndu-se". Întrebarea „Cine sînt eu?" nu e nicidecum crizică, iar absenţa răspunsurilor, acceptată liniştit şi intens. Inventarierea relicvelor îşi e suficientă sieşi. Comori, duioşii, iubiri, culori, sentimente şi vorbe sînt împletite într-o poezie a reminiscenţelor. Întîlnirile erotice au acelaşi calm de casă veche cu ritualuri securizante. „Cu sufletul spălat de zbucium şi neguri", se pot schiţa pasteluri *sfioase*, *piezişe*, *furişe*. Aurora Cornu le soarbe savoarea cu înghiţituri mici (frecvenţa diminutivelor e grăitoare), parcă la gura sobei. Totul a fost demult şi nu mai poate răni. Zvonuri, adieri, fine încrustrări ale sufletului în peisaj care-mi aduc în minte proza Graziei Delleda. *Flacăra albastră*, cea care nu arde, e preferată oricînd văpăii trecătoare. Zăpada şi sarea, amîndouă obsesive, traduc aceeaşi artă a ţinerii în frîu a asperităţilor, a refuzului înfruntării făţişe. Meandrică, poezia transcrie repetat experienţe ale *distanţei*: „eu tac cu faţa-n pături", „m-am închircit în haina mea cu totul", „iar inima mea pregetă să-nfrunte". Şi ale *plutirii*, nu neapărat în derivă, ci în înţelegere şi amintire

patinată: „La umbra fericitului meu ţărm, / Închid uneori ochii şi văd lucruri dintr-o altă viaţă". Comparaţia, mijloc predilect al poetei, adaugă un accent în plus pre-ştiinţei. *Noaptea despărţirilor* îşi pierde atunci patetismul şi chiar melodia de romanţă sumbră. Toate simptomele sînt cunoscute şi, se subînţelege, ţinute sub control: „Totul e sinistru ca jucăria / Pe care o aduce un musafir neprevenit / Pentru copilul care nu mai este"; „Cei atinşi de aripa despărţirii, / sînt palizi şi speriaţi / Ca un copil care deschide o uşă, noaptea / Şi se trezeşte în faţa unui spectacol de groază"; „Vorbesc fără şir / Sau tac misterios / Ca acel care descoperă în el nebunia / Şi şi-o ascunde speriat şi viclean!". Aurora Cornu scrie o poezie nu cerebrală, ci lucidă şi senină, înţeleaptă. Pînă şi singurătatea – „trupul meu va rămîne singur în noapte" – e o întîmplare de descris liniştit, pe-ndelete: „E frumos să poţi contempla o asemenea imagine / Şi creierul meu e mulţumit că o face". Căderile sînt prilejuri de odihnă şi reluare tihnită a mersului egal, sub „mişcarea viitoare, ştiută, rituală". Ciclul *Cornene* are strofe întregi memorabile, cu un iz de Pillat, Voiculescu ori Fundoianu, cum bine se observă în prefaţă. *Amurg la ţară*, *Nopţi ciudate*, *Cimitir străvechi*, *De iarnă* etc. aduc în prim plan armonii arhetipale transpuse în cadre strălucitoare, neîncăpătoare. *Sonetele de la Posada* iscodesc „în vremi de neguri şi de începuturi" cu instrumente de o stranie transparenţă, pregătind un aer vag de irealitate cît să se aşeze firesc în finalul volumului mica parabolă a *Bătrînului cu şerpi* şi a copilei ce-şi cheamă sufletul în adînc.

Sigur, volumul se cuvine interpretat şi ţinînd seama de nevoia de a evada din „comanda" anilor cincizeci, de a găsi un refugiu. Însă înclin să cred că, în orice vremuri şi în orice împrejurări, Aurora Cornu ar fi scris aceeaşi poezie „din altă viaţă", cu aceeaşi voce calmă venind din partituri nescrise.

„Fericită moartea" sau despre cuvinte. Cu doar două plachete de versuri: *În odăile fulgerului* (1982) şi *Cina pe mare* (1988), ION CRISTOFOR poate fi recunoscut în portretul pe care i-l schiţează Adrian Marino pe coperta a patra a antologiei de autor *Marsyas*, de curînd apărută: *„Discret, interiorizat, politicos, poetul nu pare bine integrat vieţii literare, turbulentă şi exhibiţionistă. Citindu-l, îl înţelegem mai bine. Ion Cristofor este preocupat, obsedat chiar de ideea şi soarta poetului, despre care cultivă o imagine mai curînd sumbră, profund interiorizată, plină de gravitate şi de nelinişte* (...)*"* De adăugat doar că, după o aproape-tăcere editorială de mai bine de un deceniu, Ion Cristofor a revenit spectaculos în prim-planul vieţii literare, fără a pune în pericol vreunul din epitetele de mai sus, căci integrarea sa decisă şi mereu elegantă în zisa viaţă literară, clujeană şi europeană, se petrece sub semnul exigenţei şi al sobrietăţii. Merită pomenite aici volumele sale de critică şi istorie literară: *Aron Cotruş, exilatul* (1999), *Scriitori belgieni* (2000), *Scriitori din Ţara Sfîntă*

(2000), şi volumul de interviuri *Seneffe sau vocaţia dialogului* (2000).

Cît despre poet, reţin pentru rîndurile de faţă o singură dimensiune, aceea thanatică. Înainte de toate, o precizare: poezia sa e, într-adevăr, gravă şi traversată de nelinişti, însă nicidecum sumbră. Întrebările ultime pe care şi le pune poetul se rostesc în gama generoasă a seninătăţii, a unei înţelegeri calme a muritudinii. Ion Cristofor scrutează, cu privirea aţintită şi cuvintele în alertă, toate semnele şi semnalele morţii intravitale, firescul acesteia nelăsînd loc spaimelor deşirante, ci invitînd, mai degrabă, la reculegeri şi replieri, la revalorări ale datelor existenţei. O inventariere chiar şi fugară a cuvintelor (a substantivelor, în primul rînd, dar şi a verbelor) predilecte în *Marsyas* arată o pendulare permanentă între înalturi inaccesibile şi joase stări omeneşti. Ion Cristofor ar putea mărturisi asemeni lui Bachelard „port în mine engrama unei căderi imense". Deplasarea metaforală se petrece cu ajutorul unui element predestinat imponderabilităţii – *vîntul* – , poate cu cea mai mare frecvenţă în volum. Dimpreună cu *valul*, de multe ori în varianta lor plurală, cu infinite sugestii eminesciene, *vînturile, valurile* traduc *unicalea* căderii, alt nume pentru viaţa pămînteană. *Seara, noaptea, norii, sîngele* ori *cenuşa* bîntuie poemele în *foşnetul* implacabil al *timpului care trece*, într-o, de-acum, perpetuă toamnă tîrzie: „Pe o străduţă pustie se-aude bastonul de orb al timpului / şi frunzele ce murmură-n aer litanii / la judecata de-apoi a anotimpului. // Tăcerea se umple de păsări, de fîntîni şi de umbre" (*Vară îndepărtată*). Strigătul şi tăcerea îşi răspund în canon, „ Pe cînd se aud văietîndu-se / neîncetat strigîndu-mă / din pustia cuvintelor / bîlbîiţii profeţi / pe un nume ce iată / se îndepărtează de mine / precum nevăzuţii ereţi" (*Umbra*). Subminate de sentimentul zădărniciei („Oricum Dumnezeu se descurcă în ceruri destul de bine / şi fără versurile noastre..."- *Poemul neterminat*), adîncit „sub ghilotina mileniului", versurile visează cuvintele puterii, cele în stare să dea un nou sens pulberii în necurmată cădere: „Se-aude cucul vestind din perete doiă ceasuri pustiitoare / în care stai cu ştreangul de gît / atîrnînd de grinda putredă a unui vers a unui cuvînt / pe care dacă l-ai rosti acum / ai dezlănţui un taifun devastator în Mările Sudului / un cutremur de pămînt la New-York, unaltul la Kyoto / dar tu taci, broască rîioasă a societăţii de consum / devii mai palid ca sfinţii pictaţi de Giotto" (*Nopţi albe*). Prezenţa morţii, deşi marcată cu insistenţa unui refren săpînd la temelia armoniilor abia înălţate („mîna *morţilor*", „armele *morţilor*", „risipitor îţi pierzi / *moartea* în cuvinte", „*moartea* are faţa zbîrcită a unui general învins", „eşti mai singur acum / decît o monedă uitată / în buzunarul unui *mort*", „fericită *moartea* respiră mireasma trandafirului", „*moartea* silabisind în tumult", „...şi *moartea* / cu un mănunchi de trestii uscate vine la cină"...), este, în cele din urmă, revelatorul ideal al adevăratelor dimensiuni omeneşti. Cum

spuneam, nimic lugubru în poezia lui Ion Cristofor în ciuda revenirii obsedante la temele thanatice. Imensa, neîncetata cădere e secondată de cîntecul neîntrerupt, sacrificial, aş spune, al poetului. Asemeni bătrînei ce se roagă îmbunînd „moartea în etruscă" ori flaşnetarului orb, poetul „cînta şi cînta / fără-ncetare". Mai mult, titlul însuşi al volumului are/ar putea avea rostul unui manifest. Marsyas, silenul frigian născocitor al flautului, cel jupuit de viu pentru cutezanţa de a provoca la întrecere un zeu, îl înfruntă iarăşi pe trufaşul Apollo cu fiecare nou poem născocit de urmaşii săi, poeţii. Chiar dacă soarta poetului „la capătul veacului" reproduce soarta omului rătăcit sub „lumina neîndurătoare a vieţii": „tînăr mă dăruiam tuturor vînturilor", „întunecată soră a mea / Melancolie"; „Slavă ţie, nimicule", „Cuvintele îţi aruncă laţul de gît / te podideşte sîngele, pustiul / cenuşa şi noaptea. / Atît."

Despre absenţă. Asumîndu-şi condiţia celui „locuit de moarte", DAN DAMASCHIN (*Kaspar Hauser*, 1991; *Atotsfîrşitul*, 1995;*Cartea expierilor*, 1996; *Îndurările*, 2002) îşi aşează deliberat instrumentarul poetic în vecinătatea lui Hölderlin şi Rilke, răspunzînd totodată, în monologuri de stranie, sfîşietoare, aş zice, seninătate, lecturilor sale heideggeriene. Poet al carenţei, al melancoliei, al singurătăţii atroce - asumată cu gesturile generozităţii şi comuniunii -, al Absenţei, Dan Damaschian nu-şi pune nicidecum în primejdie originalitatea. Dimpotrivă. Tema morţii, atît de adînc umană, nu este atît de frecventă cum ar putea să pară la o primă vedere. O antologie lirică a morţii, plănuită cîndva, mi-a arătat că uşurinţa cu care pot descoperi la majoritatea poeţilor noştri poeme despre *moarte* (ca şi despre *iubire*, *bătrîneţe*, *anotimpuri* etc., teme dintotdeauna ale literaturii) nu înseamnă că avem *poeţi ai morţii* care să-şi merite numele. Dan Damaschin este unul dintre cei puţini. În căutarea eului autentic („Decît aerul mai drept te oglindeşte / Întunericul neînsămînţat de nici o rază"…) şi a unei divinităţi care refuză statornic să apară în luminişul fiinţei, poetul întîlneşte repetat, insistent, ziditor, aş zice, muritudinea. Poemul însuşi, străbătut de *semene*, *semne* şi *seme*, e o cale mirabilă spre desluşirea morţii, ca măsură a tot: „Cu pas uşor ca aerul Cuvîntul / Urmează moartea îndeaproape." El este *întrebarea* esenţială, întrebarea potrivită şi relansatoare, ca-n Parsifal. Copilăria, oricît de senină, căci „moartea îţi era rudă atît de îndepărtată / că nici un gînd n-o ajungea / Pe buze îţi mustea lapte din spicele / Lanului de rosturi în care te pierdeai", era rătăcire şi fericire oarbă. „Fără a dibui, fără a întreba îţi ştiai dinainte locul în Fire". Desigur, starea invocată era una arhetipală, de integrare în ritmul cosmic, însă nu neapărat regretată atîta vreme cît Firea era accesibilă fără gînd şi fără întrebare. Căci, dacă Moartea era „o fulguire petrecută alene dincoace de zariştea întîiei priceperi", „o

nepermisă ațipire a verbului înturna Firea în uitare.” Poemul despre moarte sub moarte începe din clipa în care, în slujba aşteptării, e ispitit nespusul, se exersează „limbajul spaimei, dialectul groazei”. Înfricoşătorul cu toate intențiile lui tăinuite e un excelent catalizator. Dan Damaschin îşi provoacă şi îşi ațîță spaima pentru a desluşi atît cît îi e dat omului să desluşească din ştiința morții. Prin spaimă, cum ar spune Ion Biberi, are acces la sentimentul morții şi-l poate descrie celorlalți căci „nevădit e celor mulți chipul amenințării.” Aflat în slujbă thanatică, poetul speră să fie părtaş al propriei existențe: „îmi umplu gura cu țărînă şi aştept ca limba mea să deprindă încetul cu încetul gustul humei / ca un pămînt al făgăduinței îmi apare poemul a cărui zămislire va avea ca preț răsuflarea mea de pe urmă.”

Versurile lui Dan Damaschin se frîng sub povara unui proiect asumat anume pentru imposibila sa împlinire. Dezgustat de „sfinții zilei”, cîndva sinonimi cu puritatea („Atoate tălmăcitor, dus de mînă/ De un duh al zilei”; „În firidele adîncului tău, între recolte de venin o inocență agonizează”), coboară *pe neluminate*, într-un ungher obscur, în căutarea, deopotrivă, a eului autentic („Decît aerul mai drept de oglindeşte/ Întunericul neînsămînțat de nici o rază...”) şi a unei divinități mereu absente. Metaforele („Metafora îmi îndestulează simțurile şi ele o cinstesc”) se construiesc obstinat pe două niveluri – unul al întunericului asumat anume („Țin aievea pactul încheiat în somn/ Neîntîmplările mele toate îl întăresc”; umbra lumilor, curcubee nocturne, scorburi negre, pete de asfințit etc.), celălalt, al ochiului întors înăuntru, pleoapele plecate, sparte fiind *motivul* predilect şi *calea* vederii adevărate, mijlocită de simțiri şi presimțiri scornite asiduu („pleoapele unei pajişti moarte”, „pleoapele degetelor mele străvezii”, „aplecînd pleoapele golului în urma ta”, „pleoapa ațipită”). „Copacul cu frunzişul înlăuntru-i” dibuie „sămînța lucrurilor” sub „miez de lumînare”, pe „cărări de labirint”, văzul dinăuntru, extatic, îndoit, însîngerat, lăsîndu-se invadat de cohorta femininelor durerii şi îndoielii, cînd plurale, sufocînd sub rostogolirea lor neobosită (*înfruntări, înnoptări, remuşcări, reculegeri*), cînd singulare şi singuratice (*grija, vina, moartea, încrîncenarea, vinovăția, înverşunarea, amenințarea, ispăşirea, arsura, zăbava, contopirea, ardoarea, ațipirea, zădărnicia, uitarea, dezbinarea, risipa, amărăciunea, vremuirea, surparea, smintirea*). Prezența masivă a femininelor e absolut firească la un poet al carenței, al melancoliei, al singurătății atroce, al Absenței.

La vîrsta iubirilor arse, IOANA DIACONESCU oficiază, încremenită în pragul dintre două lumi, această infinită, migălit descrisă ezitare reuşind să reducă artificialitatea atît de proprie rostirilor anterioare: „am început să mă obişnuiesc / cu plutirea / şi să-mi asum culoarea albă / ca pe o culoare a blazonului”. Volumul *Arcadia* poate fi citit ca o înscenare-

invocare a androginiei. Asumarea albului nu traduce atît nevoia de puritate, cît situarea într-un spațiu ambiguu, al tuturor posibilităților imposibile. Amenințarea senectuții, a morții e deviată prin asocierea cu *îngerul* – asexuat, cu un statut *inter*, intermediarul absolut al stării *între*. Lumina, obsesivă, e mereu puternică, aproape orbitoare, atenuînd siluetele trecutului şi tulburîndu-le pe cele viitoare. Nu e lumina cunoaşterii dureroase, a spaimei albe, ci lumina reflectoarelor părtinind secvențe relativ armonice, ştergînd detalii şi exilînd nuanțele destinale. E, altfel spus, o lumină a neapartenenței: „Şi eu exist la întretăierea celor două lumi”. Aproape paradoxal, cu o recuzită hieratică – îngeri, lumină sfîntă, ceruri, îngenuncheri şi rugă –, poemele brodează mai degrabă un strigăt al cărnii vulnerate decît oglindiri spirituale în apele trecerii. Margini de lună, trepte de mare, valuri de nisip, risipire în cețuri învăluitoare, făptură de fum sînt semnale ale înfiorării costumate în inerție. Îngerul, androginul, este un avatar al ființei țintuite de bună voie în „cartea subțire şi răcoroasă” cu un rost „profund dureros / şi totodată limpede”. Despărțirea de o vîrstă şi ezitarea, plutirea, în preajma celeilalte („Am visat o vale / albă, cu iarbă albă / în care măcieşe ca sîngele îşi odihneau / floarea îmbujorată”) atenuează feminitatea limbii poetice şi cheamă, inevitabil, ambigenele: *foc, val, leagăn, vis, fum, cearcăn, amurg, cer, pas, rost, dor, cuib, susur, lac, pod, miez, drum, scris, trup, surîs, mal* etc. Acestea cadențează discursul nefiresc, îi ritmează distanța jucată („Poate că aşa, la o distanță oarecare / de lume, / poți să fii, / şi nu în lume / să viețuieşti.”), îl ajută să germineze cumva împotriva voinței sale: „În somn, / lipit cu pieptul / de marile vise premonitorii, / pe parapetul / dintre cer şi pămînt / visezi lumi în formare, / aburi şi ape alegîndu-se, uscatul dispărînd.” – poate nu întîmplător, se aleg *aburi* şi *ape,* discret sexuate, în detrimentul *uscatului* ambigen. Androginia e tentată preț de-o carte „subțire şi răcoroasă”. Presimt, în poemele viitoare, o revenire la căldura insinuantă, un pic perversă, a privirii sexuate. O eliberare de „aripa strîns înfăşurată / în jurul / gîtului / meu” şi instalarea într-un nou „răsărit de vară”: „Vară. Spun vară şi mi-e dor de cer / oglindit în iarbă / albită de căldură. De greieri / leneviți, cu scripca răguşită / visînd un fir de apă / pe maluri secate de oftatul / pătimaş al secetei”.

Femeia de nisip. Din cele zece cărți de poezie ale sale, CARMEN FIRAN alege ceva mai mult de cincizeci de poeme pentru o antologie bilingvă *Candori pedepsite/Punished candors* (2000). Recunosc, am fost tentată să-mi înclin comentariul spre *genosanaliză* – traducerea într-o limbă fără privire sexuată ori cu una capricioasă îmi procură destule suporturi pentru a divaga pe tema importanței ambigenului androgin în economia poemului, pe tema devierilor expresive, senzuale pe care le provoacă femininele lucrînd discret asupra versurii. Deocamdată, mă voi

preface că volumul antologic nu e bilingv. Nu înainte de a nota aici, nu foarte surprinsă, o diferență în felul de a citi poezia la noi și peste ocean. Volumul se încheie cu un mic grupaj de comentarii critice – prima parte, bucureștene (majoritatea), a doua parte, newyorkeze. Diferența despre care vorbeam se poate transforma și în asemănare, în cele din urmă, fiindcă, în fond, e vorba despre presiunea prejudecăților, a cupurii conjuncturale asupra lecturii. În textele bărbaților de la noi, lucrurile sînt simple. Avem de-a face cu poezia unei *poete*? Vom remarca, desigur, „cochetăria", neliniștea „vieții în iubire" (Ștefan Aug. Doinaș); singurătatea motivată de „absența iubitului" (Dan Cristea); „șoapta și străluminata resemnare" (Alexandru Lungu), orice izbîndă va fi contrazicere a „*tezei* lirismului feminin" și în cea mai exactă descriere a poetei (Traian T. Coșovei)... De cealaltă parte a oceanului, fie că scriu străinii ori români aclimatizați, lucrurile sînt tot simple. Avem de-a face cu poezia unei *poete* (numită simplu *the poet*, din pricina limbii, nu a penuriei de prejudecăți!) din Europa de Est? Atunci, desigur, vom vorbi despre cît de tonic și necesar e un timbru „străin" (Andrei Codrescu), despre gradul în care își transcende ori ba rădăcinile etnice (Sanda Agalidi), despre memoria amară a unei societăți opresive și totalitare (Isaiah Sheffer). Și, tot desigur, o vom compara cu o „porumbiță zburînd deasupra simbolurilor" (Will Alexander) și nu vom uita emoțiile, sensibilitatea, fragilitatea. Vreau să spun că, în secvențele decupate, Carmen Firan scrie *așa* fiindcă e femeie sau fiindcă tocmai a picat din Est. Abia Andrei Șerban de constată sec, asexuat și dezideologizat că avem de-a face cu „o figură literară importantă, o voce poetică puternică, creativă, plină de originalitate". Mi-ar fi plăcut să-i ascult și argumentele...

Revenind la *Candorile pedepsite*, o ultimă cîrtire. Deși se poartă și-i pot găsi, cu un mic efort, diverse scuze și rosturi, nu înțeleg să citesc mai întîi poeziile din 2000 și să urc (să cobor?!) apoi spre cele din 1989. Dacă ar fi fost toate poemele amestecate și apoi reașezate într-o textură inedită care să țină seama de stări subterane, izbucnind ici-colo de-a lungul unui deceniu, ar fi fost în regulă. Așa, tehnica derulării filmului de-a-ndoaselea îmi place ca o jucărie năstrușnică dacă e vorba de, să zicem, clipuri muzicale. „Creșterea" poetului/poemului nu răstoarnă cronologia. Să începem, așadar, cu *Trepte sub mare* (1989-1990). Singurătatea, care populează versurile poetei pînă la o stranie senzație de aglomerare, uneori insuportabilă, este a cuplului. Lamento-ul nu este feminin și nu părăsirea naște solitudini, ci perechea în derivă, plutind chagallian pe deasupra unei realități cameleonice, devenind ea, perechea, ca și în tablourile pictorului, nu traducerea senină a lui *împreună*, ci simbol golit de înțeles, fantoșă, „chip cioplit". „Marea oftează ca o femeie/ și eu îi aud respirația/ de om hăituit" e o secvență enunțînd limpede tema: singurătatea e omenească,

alunecînd discret spre metafizic, cuplul nu vindecă, ci amăgește. Frecvența înfățișărilor acvatice: „vorbindu-și/ pe deasupra apei/ ca oamenii/ în lipsa dragostei"; „pești înotînd în întuneric"; peisajul „curge", cîmpia „se varsă în mare", trupurile „apa le-a topit", viața „sub mare", norii, apa tremurînd, legănarea, culegătorii de perle, „paharul cu lacrimi"... construiește un spațiu inconsistent, umil și fantast în același timp în care „vocile nopții/ în cadențe carnale/ asemeni orbilor/ pipăie orașul". Senzualitatea e una vulnerată, „amorul vinețiu" cu tentă bacoviană trimite la tristeți de o carnalitate asexuată și brutală. Vocea e deja răspicată, reticențele fiind simple ironii deghizate la o lume gîndind în șabloane. Ciclul *Negru pur* (1993-1994), bucureștean și el, enumeră cîteva întîlniri extrem de expresive cu muritudinea. Nu cochetărie aș numi transcrierea în experiențe verbale a singurei realități omenești care nu se oferă experienței directe – moartea. „Stăpînită de spus", poeta își joacă, abia somnolînd, în tremurul discret al viziunii onirice care-i este specific, moartea ca pe o conversație. Personajul își pierde agresivitatea, acceptă negocieri („Moartea s-a tras într-un colț/ ghemuită/ obosită de supt și de ros.// Și nu e decît o femeie bătrînă/ dojenindu-mă cu blîndețe:/ «Vrei să plec?»// Și o rog să rămînă" sau „O, doamne, morții îi e frică de mine/ mă atinge abia/ și copilăroasă zvîcnește înapoi/ cu degetul pe buze/ tremură/ nu perfid cum ai crede/ complice și tandru îmi zîmbește". Înscenările mi se par de o luciditate atroce pe care măștile verbale n-o pot ascunde cu totul. „Cuvinte,/ pe buze de moarte" sînt toate poemele Firanei, dobîndind astfel distanță, perspectivă și nepăsare fertilă, sfîșietoare, profund umană. Tremurul nu ține aproape niciodată de „al doilea sex", chiar dacă finețea desenului are ceva delicat și feminin, iarăși ca-n Chagall, dacă *plutirea* e motivul lui central. „Personajele" din *Negru pur* sînt ființa, forma, realitatea, moartea, tot atîtea „împielițări" la îndemîna celuilalt.

Locuri de trăit singur (București-Paris, 1996-1997), prin chiar masculinul din titlu, descrie o singurătate legată cu fire extrem de fragile de iluzoria împlinire a cuplului. E mai degrabă o singurătate sub avalanșa de obiecte scăpate de sub control în zarva cărora moartea își vede conștiincios de cuprinzătoarea ei enciclopedie. Cîteva poeme, *Locuri libere*, *Capriciu*, *Poemele albastre*, au un iz sorescian de bună calitate, un umor strepezit, o strîmtorată preumblare liberă printre semne și repere. *Desăvîrșirea erorii* (New York, 1998-1999) reține tot prin poeme sorestiene – de altminteri, bune instrumente de adaptat ușor la o lume *altfel*. Iată *Imaginație*: „De mult/ singura mea ocupație serioasă/ a fost imaginația. // Unde lucrați?/ La imaginație. / Și ce faceți acolo?/ Imaginesc /.../ Ni se dă și un spor/ de normalitate/ cînd e să depășim norma/ la imaginar...". Tot așa, *Iad*, *Fericire* etc. Foarte bune crochiuri consemnează diferențele, cu inteligență și umor, cu o stăpînire de sine

remarcabilă. *Secunda de după moarte* (New York, 1999-2000) strecoară o tensiune extraordinară prin recursul la cîteva cuvinte ale non-existenţei: *nu*, *tîrziu*, *absenţă*, *ruine*, *stîngăcie* („Tot bîjbîind cuvinte,/ naivă şi fragilă,/ scăpam toate din mînă"). Nefirescul, nenumit ca atare, răzbate printr-un procedeu ingenios: ticurile verbale din lumea newyorkeză sînt traduse fără a fi şi adaptate, aşa încît diferenţa este marcată de existenţa nu în două lumi diferite, ci în două limbi diferite. Retragerea în siguranţa limbii române nu-i decît firească. *Pentru ultima oară*, poem excelent, asupra căruia voi reveni altădată, se construieşte tocmai pe *rostirea* diferită a datelor esenţiale. Complicitatea cu moartea – femeie, imaginată mereu în ipostaze feminine – este, pentru poeta româncă, modul firesc de a vorbi viaţa într-o limbă „cu prea multe genuri pentru lucruri/ şi prea puţin respect pentru eroi". Am ajuns, astfel, la începutul unei cărţi de poezie puternică. „Femeia de nisip" îşi asigură forţa din tot ce curge, gata să se prefacă în efemeră statuie.

„Lumina indiferentă a zilei...". Suită de exerciţii de purificare, de despărţire de contingent şi temporalitate numeşte Ion Pop poemele lui DINU FLĂMÂND din volumul-antologie *Migraţia pietrelor* (2000). Înstrăinarea şi remediul în rău, prezente mereu ca efect al efortului de spiritualizare, dar şi al reflexului (ardelean?) de obstinată proiecţie morală a mişcărilor fiinţei sînt, desigur, accentuate în poemele din ultimii ani (ciclurile *Viaţă de probă* şi *Dincolo*), concurate fiind de starea/trădarea somatică suprapusă stării poetice. Înainte de a deschide volumul şi gîndindu-l dinspre *declinarea poeziei*, am putut bănui că Dinu Flămând e o „varietate" specială, deviată, de poet al genitivelor. Aş glumi chiar, asemănîndu-i privirea lirică „distorsiunii" ca opţiune plastică pe ecranul ordinatorului. De cînd, cu uimire copilărească, am descoperit că un click pe *distorsion* pune „obiectele" banale în surprinzătoare, armonice legături stratificate, că o figură simplă şi suficientă sieşi poate accede la cele mai neaşteptate înfloriri şi înflorituri, distorsiunea mi-a devenit simpatică, şi-a pierdut orice urmă de „negativ" şi „rău". A devenit, într-un fel, o formă de adaptare ingenioasă, grav-jucăuşă, la presiunile timpului. Apăsarea capătă imponderabilitate.

Poemele lui Dinu Flămând îmi par definibile prin această distorsiune frumoasă, bună. Genitivele sale – multe, chiar copleşitoare şi visînd exclusivitatea – sînt catahreze alăturîndu-şi, în doze pedant cîntărite, oximoronul. Aşa încît ele nu mai sînt simple, confortabile, consolatoare apartenenţe în luptă inegală cu singurătatea, ci repetate, calm-tensionate tentative de *mutare* a realului în *alt* loc şi în coordonate altele decît cele tradiţionale. Exilul însuşi nu e schimbare punctuală, aş zice, de loc, ci permanentă realizare mentală, psihică, verbal/scripturală a *mutării* (strania „migraţie a pietrelor") care nu se poate încheia decît o dată cu moartea.

Amintiri ale „apartenenţei rele şi duioase" dinspre „bolovanii" anilor tineri vin să tulbure cu o lumină amar-mierie seninătatea dezastrului asumat. *Furişări, aciuieri, zgribuliri, ascunderi* şi *pînde* numesc gesturile celui mereu fără-de-loc, invadat de certitudinea unui *dincolo* de neocolit în ciuda mutărilor neobosite. Simpla înşirare a genitivelor catahrezice şi, uneori oximoronice poate da seama despre timbrul specific poetului: „lacrimile atîtor decenii de rîs", „uşa din dos a istoriei", „lumina de carne crudă a zorilor", „măruntaiele dramei noastre mediocre", „Regele Lear al cîrpacilor", „mătreaţa cerului", „milă a zorilor", „fisurile cerului", „cerul dimineţii de insomnie", „paşii morţii pe cerul Parisului", „colţul zîmbetului", „picioarele umilinţei", „furunculul noii neruşinări", „subteranele visului" etc. „Încovoiat peste coaja oului, / visînd rîul ascuns sub gheaţă, care îşi schimbă întruna / cuvintele / şi le tipăreşte pe muşchiul pietrelor", eliberat de „morala primitivă a iernii / în alb şi negru", Dinu Flămând înaintează spre fragila aşezare a infinitivelor lungi (*tăcere, uimire, priviri, nepăsare, atingeri* şi *neatingeri, mişcare, mîngîiere, amintire* într-un singur poem de *Dincolo*!) chemate de „nerăbdarea nimicului". Genitivele sale distorsionate se strecoară „prin aglomerarea de nimicuri", goluri, viduri tot mai încolăcite în jurul singurei certitudini: „nu-ţi rămîne decît / să te împrieteneşti cu moartea-n absenţa ei". Despre obsesia thanatică, însă, altădată: „dacă noi nu suntem decît un nod sau altul / pe firul timpului, / ghici, ghicitoarea mea: cine vine să ne deznoade?".

Vezi şi *Tags*, 2003.

Un gînd, un chip ştiut, un glas. Merită reproduse cuvintele lui Gheorghe Pituţ de pe aripile noului volum de rondeluri al lui DINU IANCULESCU (*Un gînd, un chip ştiut, un vis, un timp...* , 2002): „Mă gîndesc adesea la mare, la *mişcătoarea mărilor singurătate*, imaginîndu-mi spectaculoasele furtuni ce bîntuie întinsul pustiu de ape cutremurînd afundele palate de mărgean, fără ca vreun ochi să vadă fenomenul: şi de fiecare dată cînd valurile răvăşesc ţărmul sau ling leneşe plaja, nu mi le pot închipui decît acompaniate de vocea profundă a lui Dinu Ianculescu, artistul care pare a le descînta sau biciui cu blîndeţea glasului său, la fel cum numai dangătele clopotelor din copilărie spulberau norii ameninţători împingîndu-i departe în munţi [...] La Dinu Ianculescu timpul este un drum de la naştere spre totdeauna, într-un peisaj al melancoliei în care fiinţe şi lucruri lunecă într-o linişte neasemuită." Şi pentru mine Dinu Ianculescu este, înainte de toate, o *voce*, un *glas*, o prezenţă sonoră discretă, dar copleşitoare prin cuprindere şi stranii subînţelesuri atinse ca-ntr-o doară, prin simpla rotunjire a vocalelor şi consoanelor mirabile ale limbii române; paradoxal, poate, actorul este, în cazul său, *glas*, nu *chip*. Nici măcar pe coperta a patra (repetînd-o, halucinant, pe prima – o idee grafică despre care nu pot spune cu mîna pe inimă că mi se pare... o idee!)

nu-i afli chipul, lucru aşteptat, parcă, fiind vorba despre un actor. Cînd, în 1994, îi apărea un volum – *O lumină de cuvinte* – în Colecţia *Akademos* a EDP pe care o îngrijeam, fotografia trimisă din Germania a ieşit ceţoasă şi ea, parcă încăpăţînîndu-se să lase în prim-plan, inconfundabilă, vocea. „Melancolic şi-mpăcat" în volumul de atunci, abia de mai reuşeam să-l apropii de figura tînărului care, între 1940 şi 1944, se ridica împotriva Dictatului de la Viena şi-şi declama versurile în pieţe publice. O urmă discretă în *Pe cîmpia de la Blaj.* Deşi semnele trecerii erau deja contabilizate în extrem de fine, reticente rondeluri (*E-un timp grăbit ca o zăpadă, Peste grădina scursă-n toamnă, vîntul... , Pleacă ziua, pleacă ora, Timpul s-a făcut o fiară, Fiecare zi e o plecare, Vine iarna şi murim încet, Simţi cum trece timpul?*), tonalitatea era mai degrabă tonică, înviorată de *Trandafiri ce-mi luminaţi odaia, Tufe mici de liliac, Mere rumene, gustoase, Fluturi verzi în pomi şi-n gînduri...* În volumul de-acum, o pînză crepusculară ambiguizează conturele realului, totul pare să fi fost demult, într-un Trecut (*E tristă ziua! Mult e înapoi!*) căruia memoria însăşi abia îi mai desluşeşte culorile („Am obosit dînd cep numărătorii / şi pe tarabă mai nimic n-am pus. / Mai curgem sau cuvintele s-au spus?"). O seninătate maiestuoasă, aş zice, căci lamento-ul poetului nu e nicidecum o tînguire, ţine Trecerea sub lumina caldă şi ocrotitoare a cuvintelor migălite cu neobosită iubire. Poezia amurgului se propune pe sine ca miez al zilei penultime, aşa încît sfîrşitul pare amînat, moartea fiind o călătorie, dacă nu dorită, măcar una pentru care merită să faci pregătiri din vreme, poate chiar viaţa întreagă. Căci muritudinea e o prezenţă atît de familiară în rondelurile lui Dinu Ianculescu, încît pot presupune că poetul e dintre *cunoscători*, adică îi ştie intravitalitatea şi-i acceptă dimensiunea destinală. „Cînd cad minutele din ceas", se fac fireşti „exerciţii de plecare": „Am început să desenez / în aer ultima plecare, / un fum, un gînd, o aşteptare, / o pasăre într-un vîrtej..."; „În faţa porţii stau şi n-o deschid. / O nevăzută pasăre aşteaptă / să mă aşez pe aripa ei dreaptă / şi cu cea stîngă să mă suie-n vid"; „Nu mai visez! A început plecarea. / Cîte-un popas din cînd în cînd mai fac. / Privesc în jur cum toate se desfac / şi cum se-ndreaptă către iarnă zarea"; „Ştiu, vine ora despărţirii!"; „De-acum rămîne toamna mai săracă / şi caii iernii freamătă în ham". Să observ că nici unul dintre gîndurile sfîrşitului nu iese din chenarele vieţii, nu anulează cu totul viitorul. Rămîne mereu o aşteptare, un firav *va urma,* pregătirile de plecare sînt, cumva, simfonice, armonioase, nu exclud fiinţa şi înfiorările sale prelungi. Altfel spus, moartea este de mult asumată şi întîmpinată cu o tristeţe blîndă, fără sfîşieri şi bocete: „Întorsu-m-am să mai privesc spre geam... Grăbite-s toate, doamnă..." Singurul semn prevestitor anume e *graba* lucrurilor din jur, o tot mai accentuată desincronizare a fiinţei cu ceea ce îi intra, pînă nu de mult, în descriere.

Invocarea divinităţii, mai frecventă acum, se face cu acelaşi echilibru interior şi cu îndoită lăsare în seama ei: „Melancolii, păreri de rău, tristeţi. / Am obosit de cînd tot bate vîntul [...] Primeşte-mi, Doamne, truda şi veşmîntul / în cerul Tău învăluit în ceţi." Cerul învăluit în ceţi păleşte faţă în faţă cu, încă, „cerul albastru şi adînc". Atîta vreme cît, chiar obosit, condeiul nu se opreşte din lucrare, iar despărţirea de sine e doar o posibilitate („Nu pot să mă rup de mine / şi oglinzile să sparg..."), Dinu Ianculescu reuşeşte să fie o prezenţă greu de ignorat. El e o voce cu viaţă lungă: pe de-o parte, *vocea Actorului*, de atîta lume cunoscută şi recunoscută, pe de altă parte, *vocea Poetului*, care probează cu fiecare nou volum că rondelul e o formă strunită excepţională, în stare să cuprindă şi cele mai nestăpînite şi mai rebele ipostaze ale fiinţei-spre-moarte. I-ar plăcea, cu siguranţă, să citească o carte palpitantă (*Flatus vocis. Metafizica e antropologia della voce*, 1992) în care Corrado Bologna leagă *vocea*, înainte de toate, de *prezenţă*. Adică, vocea nu e doar instrumentul comunicării, ci şi proba că Celălalt se află *aproape*. Singurătatea e, astfel, atîta vreme cît vocea *se aude*, pusă între paranteze.

Cuminţenia unui anarhist sau Feţele lui Ianuş. Marele premiu la secţiunea Debut a Festivalului Naţional „Ion Vinea" înseamnă ceva. Dar nu că autorul e „copilul teribil" al generaţiei sale. La 27 de ani, în plină maturitate, e cel puţin periculos să laşi să ţi se spună „copil", fie el şi teribil. Tinereţea obligat-perpetuă, mereu promiţătoare, a fost a generaţiei mele, generaţia '70. Astăzi are oricine şansa de a se maturiza, cu pretenţiile de rigoare, cît de repede îl ţin curelele. Prezent deja în antologii de grup (*Ferestre*, 1998, *40238 Tescani*, 2000) şi autor al unui microvolum artizanal, *Hîrtie igienică*, MARIUS IANUŞ e recomandat de editor ca o „explozie", cînd el, sper, are ambiţia de a fi /a deveni un (foarte) bun poet. Cu atîtea indicatoare stridente (la care se adaugă şi prezentarea generaţiei sale drept una menită să înnoiască „substanţial şi durabil" lirismul autohton, ca şi cum nu are fiecare generaţie în parte această iluzie destinală), mărturisesc că m-am apropiat de cartea sa cu exagerată precauţie. E efectul laudelor care ucid, cele care înalţă pînă la cote suspecte un nume, nelăsîndu-ţi libertatea/plăcerea/echilibrul de a descoperi singur unde se află autorul şi cartea sa cea nouă. Publicitatea mi-e antipatică pînă la a ocoli un „produs" doar fiindcă mi-a fost *prea* promoţionat. Am de gînd, aşadar, să-l citesc pe Marius Ianuş fără să iau în seamă prospectul gălăgios cu „modul de întrebuinţare".

Că noutatea sa e veche o recunoaşte şi dedicaţia *Manifest*ului *anarhist* care dă titlul volumului (*Manifest anarhist şi alte fracturi*, 2000, Colecţia *Cartea conspirativă* sau/şi *Generaţia 2000*): *În memoria lui Allen Ginsberg şi a lui Jack Kerouac. Jam session*-urile celui din urmă, din care

am tradus pe vremuri, răsună în multe poeme aproape-replică ale *Manifestului*. E de căutat în orice poezie acea forțare a tuturor valențelor unui cuvînt pînă la limita dincolo de care noutatea sa şi înțelesul existențial sună viguros şi neîndoielnic. Prima secvență a *Manifestului* nu duce actul poetic dincolo de deschiderea pură şi simplă a venelor verbale, care, n-au încotro, picură, deocamdată, stins. A doua secvență e şi mai veche şi abia de mai pîlpîie. Nimic nu se petrece în spatele ori în fața unei prelungi metafore sexualizate, nici măcar şocantă. Avertizată că se va scrie *sînt*, nu *sînt*, nu sînt, ca să ia aminte Academia (demers la care subscriu, oricît de zadarnic ar fi), nu ştiu dacă toate erorile sînt intenționate, aşa că las deoparte diverse piste de lectură (*Romîia*; „tu nici nu *şti*"; pagina 16 repetă cu vreun schepsis pagina 15!?). Oricum, nimic substanțial şi durabil. De altminteri, *Oda Hîrtie igienică* mă pune în gardă: „poemul încă nu a început / puțintică răbdare." El începe de-a binelea o dată cu finalul odei: „în hîrtie igienică am purtat inima mea de cîine cu aripi / învelită atent în buzunar / cu mîinile înghețate / cu picioarele reci / în plină fornicație / în zăpadă". „Destrăbălarea" verbală decupează golul ambiguu locuit de poet şi te convinge să-i asculți pînă la capăt confesiunea străpezită. Căci „nimic nu este mai real decît aparența în calitate de aparență" (Hegel); transcriu aici în manieră anarhistă un relansator care dă bine în pagină. Însă asta e chiar marea întrebare. Pînă unde e aparență în calitate de aparență semnificativă şi de unde începe, dacă începe, alunecarea pură şi simplă din real? „Copilul", nu-i nici o îndoială, se joacă şi o face cu multă dexteritate. Dar se joacă fiindcă aşa vrea ori fiindcă nu poate altminteri? Căci, iată, pentru restul volumului, am de ales între două instrumente: poezia suprarealistă şi comportamentul verbal schizofrenic. La amîndouă, foarte vechi maniere expresive, poemele lui Ianuş răspund supuse.

1. E o „poezie fiziologică şi viscerală", mizînd pe *spirit*, în definiția lui Voltaire: „e cînd o comparație nouă, cînd o aluzie fină; cînd folosirea pînă la exces a unui cuvînt căruia îi dai un sens şi îl laşi să fie înțeles altfel; cînd o legătură gingaşă între două idei care nu prea au nimic în comun; e o metaforă ciudată; e o căutare a ceea ce obiectul nu arată la prima vedere, dar conține de fapt; e arta de a reuni două lucruri deosebite...". Efectele se obțin şi prin apel la dezaxare, confuzie, aberație, haos, toate simptome ale lumii de dărîmat. Ca L. Aragon, Ianuş pare să ştie ce înseamnă „să pierzi brusc şirul vieții, să simți fisuri imense în palatul lumii". Masca suprarealistă poate fi arborată anume, pariind pe efectele ei deja verificate. Dar la fel de bine ar putea fi la mijloc un program neo-suprarealist cu puncte şi ținte care îmi scapă.

2. Orice dicționar psihiatric îți descrie teritoriul *schizo* în termeni care se lasă deplasați în aceeaşi zonă a poeziei suprarealiste, în sens foarte larg, de nesocotire programatică a logicii tradiționale, comune, pentru a

accede la sensul ascuns şi nou al lumii, al existenței: sciziune, contradicție, bizarerie, paradox, fractură a eului, autoanaliză la persoana a treia, tulburări asociative, reprezentări rupte de ideile tutelare, inundarea memoriei cu informații inutile dinăuntru şi dinafară, ignorarea contextului general, fixarea pe un detaliu, vocabular de denigrare, opoziție generalizată, ostilitate, reverie verbală, gîndire primitivă, datoare arhetipurilor, salată de cuvinte, indolență etc., etc. Atitudinea e, pînă la un punct, adolescentină, în măsura în care se ştie că adolescenții nu apelează la lobii frontali pentru a-şi reprezenta lumea şi relațiile cu ea, cum fac adulții, ci la zona amigdalei, legată de impulsuri primare, de straturi vechi ale creierului omenesc, încărcate de o emotivitate în stare să contorsioneze imaginile.

E Marius Ianuş un adolescnt întîrziat? Oricum, manifestul sexual vine cu o violență întîrziată, cînd tabuul a fost de mult ridicat. Un suprarealism gol, căci nu mai are nimic de răsturnat, nu mai şochează pe nimeni. Aş zice că e vorba de o variantă *retro*, care scoate de la naftalină procedee revolute în speranța că nu le-au fost exploatate toate posibilitățile ori că, în alt context, ar putea redeveni grăitoare. „Cu leşinuri în minte cu o grămadă de nesuri în burtă şi în piept o senzație scîrboasă" Ianuş traversează „lumea spartă în care nu ne întîlnim", recurgînd la gesticulații deliberat infantile şi alintîndu-se în lipsa de gravitate: „s-o necăjesc pe Cecilia e tot ce mi-a mai rămas din adolescența mea furioasă!" Desigur, e evocată aici şi furia unor „angry young men" o dată cu senzația acută de criză a unei societăți care nu pare să mai aibă nevoie de tineri, responsabilitatea fiind o valență dureros de liberă („noi sîntem omuleți nebuni"; „viață în care nu voi face nimic"; „am grijă de mine să nu înnebunesc"; „acuma am nişte fluturi de gheață-n cap"). Epicizarea excesivă, invazia detaliilor derizorii mărite sub o privire abera(n)tă decurg dintr-un „timp netrăit" şi din proliferarea non-locurilor („poate că există şi altă lume"). „Peisajul" e maculat, aş spune, sistematic: ploaie, batiste ale despărțirii, prezervative *folosite*, o molie, o lamă de ras *ruginită*, gînduri *negre*, geamuri *palide*, scară *întunecată*, buze *băloase*, inimă *necăjită*, ziare *galbene.* Gingăşiile sînt morbide, blues-urile macabre, căci nu traduc o realitate, ci transcriu un coşmar al treziei aburite. Singurătatea e deplînsă în scîncete de copil speriat, i-maturitatea nu e o stare firească, a vîrstei, ci pedeapsa venită dintr-un afară mereu duşmănos: „Eu nu iubesc singurătatea dar nimeni nu m-a scos / din pustiul ei / nimeni nu m-a iubit"; „căci nimeni nu mă iubeşte nimeni / nu m-a iubit în afară de mama"; „maman nu mă lăsa / să nu mă laşi niciodată"; „căci prostiile tatălui s-au spart / în capul tău"; „Îşi prinde capul şi mîinile şi / începe să urle / îşi prinde capul cu mîinile şi / picioarele şi / începe să urle..."

Poezia e definită în răspăr, cu o doză de răzbunare în gol, chiar dacă nici un detaliu nu e gratuit, ci conține sîmburele unui „program":

„poezie e atunci cînd tu vrei să-mi spui ceva / care să-mi rămînă în minte / în inima mea care e un peşte trist visînd / să adoarmă într-un vagin umed"; „..mă gîndesc la mine cel mai mare / poet român"; „plec aiurea / pe calea unui poem care poate / duce undeva / (în nici un caz acasă)"; „Îl citesc pe Verhaeren / şi cred că voi regăsi poezia / pe mine urlînd cuvinte aiurite"; „vin la voi să vă deschid minţile / să le desfac"; „Omul a murit şi literatura şi / chiar acum cînd scriu aceste cuvinte / continuă să moară"; „eu fiind un antipoet / cel mai mare antipoet"; „Mi-am distrus poezia / şi abia apoi m-am apucat s-o scriu / Era vorba în ea despre faptul / că sînt un om singur că literatura / a murit că tot felul de megalomani / îşi închipuie că au pus monopol / pe inteligenţă şi în plin cenaclu / te declară nesimţit"; „după acest model îi cîrpesc şi eu cîte una / alta poemului / La sfîrşit o să-l dau dracului şi o / să-i spun: Cine e, mă, poezia? Iapa / asta mulsă în guriţa cenaclului...? / Cine e, mă?"

Disperarea atinge cote maxime în ciclul persoanei a treia (non-persoana, „cuvîntul cel mai rău din limbă", după Alain Finkielkraut): „În aceste versuri o să-mi bat joc de Ianuş"; "Într-o poezie Ianuş se duce în parc şi / hrăneşte porumbeii". Lucrul cel mai grav pe care i-l poţi face unei fiinţe este s-o exilezi în persoana a treia, s-o excluzi, aşadar, din relaţia eu-tu, relaţia prezenţei, a comunicării, a apropierii. A iubirii. Iată un *Cîntec de dragoste* pe dos – „Ianuş nu mai avea gînduri somn dorinţe sexuale / sentimente vise amintiri Ianuş citea mereu[...]îşi aduce totuşi aminte un gînd de demult / o mînă se înalţă din apa de jos cu ghearele însîngerate / şi îi smulge testiculele ceea ce / îl umple de bucurie". Poemul a devenit sau vrea să devină, ca semn al revoltei neputincioase („nimeni / care să astupe gura hîrîindă a poemului nimeni / care să-i dea una peste bot..."), „textul care distruge psihic".

Poezia lui Marius Ianuş e, deocamdată, interesantă. Nu atît prin ceea ce spune şi nici, de cele mai multe ori, prin *cum* spune, cît prin spaţiul vast pe care îl lasă/îl construieşte în jurul ei incitînd la nenumărate interpretări, prelungiri, comentarii, obligînd cititorul să-şi facă propriul poem şi, iarăşi deocamdată, să uite de unde a plecat şi unde vrea să ajungă (nicidecum „acasă").Transcriu, la întîmplare, un astfel de poem-nucleu: „Nu sînt solvabil şi mai ales / salvabil discut despre cărţi / încerc să înţeleg omul dorm / zile-ntregi împăturesc foi cum / o să-mi fac o carte / nu sînt alesul luminii / nu sînt alesul focului / sînt alesul vîntului care suflă / printr-un laţ de frînghie // M-am gîndit la dragoste şi-am / înţeles – n-o să fie dragoste." Dincolo de toate teoriile, e de spus că, ici-colo, poezia lui Ianuş e... naiv-sfîşietoare. Nu am decît să recurg la „acţiunea" predilectă a poetului: aştept urmarea.

Capricii. La trei decenii de la debut (*Vina nu e a mea,* 1968), NORA IUGA semnează – în aceeaşi vară, 2001 – două volume: *Capricii periculoase* şi *Spitalul manechinelor*. Poezia sa a fost comentată exclusiv

prin prisma feminităţii acute, a senzualităţii şi duioşiei materne („…să bîrfim împreună / să fim materne şi milostive", invită ironic poeta de-acum), abia în al doilea rînd identificîndu-se formele şi formulele predilecte: de la notaţia suprarealistă pălmuind nervos cotidianul („odinioară cutreierai prăvăliile de frişcă / ale oraşelor suprarealiste / aveai vocaţia imperfectului / a anului prezent aflat / într-o permanentă vărsare" – îşi aminteşte poeta), la experienţe de un expresionism apăsat, dramatismul sondărilor interioare rezolvîndu-se în ineditul imaginilor şi pasta lor îngroşată aproape vindicativ. Încercarea de a-şi găsi timbrul propriu era, de la început, evidentă şi izbînzile nu lipseau, dincolo de dibuiri şi ezitări fireşti. Lectura lor adecvată a întîrziat să apară. Feminitatea e, încă, la noi şi aiurea o prejudecată şi o deviere de la normalitate, nu o marcă umană meritînd interpretări în cadrele omenescului transpus în Poezia pură şi simplă. *Captivitatea cercului, Opinii despre durere, Inima ca un pumn de boxer, Piaţa cerului, Dactilografa de noapte…* - titlurile volumelor sale – pot fi traduse şi ca exasperări ale poetei prinse în capcana unei etichete simpliste. Am citit, prin urmare, ultimele sale două volume ca ieşiri revoltate din programările înguste ale „privirii masculine". Cărţile – poemele migrează, fragmentar, din una în cealaltă recomandîndu-şi unitatea de atitudine – descriu o porozitate fertilă faţă de Celălalt (bărbat, copil, fiu, dar şi femeie la vîrste revolute), ţintind aglutinarea, încorporarea. „Inteligenţa sexului" este exaltată de cel/cea care vede şi simte reversibil, „hermafrodit", într-un efort de înţelegere şi comunicare. Motoul din Oscar Wilde - „un capriciu durează mai mult decît o pasiune" – este, în fond, elogiul fantasmei, al ficţiunii ca unică realitate: „poţi să faci ce vrei / eu tot te aduc fără să ştii / în această hîrtie neruşinată ".

Poezia, atunci cînd e autentică, se scrie în numele singurătăţii duble, multiple. Singurătatea populată de „gîndul unei femei imaginare" (sau de al unui bărbat imaginar, se subînţelege) îşi inventează feţele („mă aflu într-un labirint de oglinzi / pun mîna mereu pe mine / numai pe mine"). Existenţa, realitatea nu „există" decît înăuntru, acolo unde convieţuiesc tensionat „biografiile" eului inteligent şi trecător („Am ieşit toată afară / încă mai vreau să scap de tine" – celălalt nu e afară, ci înăuntru). Desigur, s-ar putea reţine ca predilect feminină întoarcerea spre copilărie – timpul existenţei depline („nimeni nu murise încă", nici măcar „umanitatea" refuzată femeii mai tîrziu, tacit şi insistent!). Cea care *era,* întreagă şi netulburată, consubstanţială pămîntului şi lumii, deopotrivă, e obligată, treptat, să se *imagineze,* să se întoarcă în sine într-o mişcare de melc imploziv. Aici îşi află locul poemul despre băieţii trăind, inconştient, aceeaşi experienţă a deplinătăţii fireşti în absenţă /prezenţă a celuilalt: „*mă uit la băieţii ăştia /* cum se hîrjonesc ca nişte căţelandri / în faţa blocului / şi

mă gîndesc la sămînța lor / care se coace clandestin şi țîşneşte / în nopți solitare / fără nici o femeie". *Capriciile periculoase,* fulgerate repetat de *roşu,* obsesie a eului vulnerat, se situează în feminitatea ca forță, manifestul fiind unul perfect echilibrat? Nu înlocuirea, detronarea, decăderea celuilalt sex e urmărită, ci recunoaşterea hermafroditismului funciar al eului liric: „*ce uşor mă pot lipsi /* de trupul tău / cînd îl pot inventa / în orice ocazie / toate acele conversații mute / întinse pe hîrtie / ca untul pe felia de pîine…"; „lipeşte-ți obrazul de-al meu / şi-ai să descoperi bucuria / celui ce-şi simte propriul picior amputat".

„Uite că mi s-a rupt monologul" este exclamația cheie a volumului. Monologul este rupt de la început, poezia dialoghează, e una dintre definițiile sale posibile. Narcis exersează ipostaza proteică. *Spitalul manechinelor* ia în stăpînire teritoriul doamnelor crepusculare, anunțat de finalul *Capriciilor:* „Ce derutante sînt aceste doamne / care ştiu totul despre dragoste / cînd trupul lor a devenit o abstracțiune". Poeme în proză ritmate interior de o febrilitate stranie sînt întrerupte, ici-colo, de *puncte* – semne de mare momente de respiro. „Femeia nu se vedea decît pe sine iar pe ea n-o vedea nimeni". Senectutea e vîrsta transparenței, bătrînii sînt făpturi filiforme, diafane, fără consistență socială. Repliați în sine, în propriul trecut şi în înțelepciunea inutilă, au pentru universul celorlalți aparența unor găuri negre. Bărbatul îşi poate asuma constatarea. Madona cu două fețe învață să existe „pe două maluri deodată". Timpurile se confundă, urmăritul şi urmăritorul sînt gata să se atingă. Sentimentul trecerii se acutizează. Cînd cuvintele şi cartea sînt rarefiate şi abstracte, frica însăşi e „atît de frumoasă". „Mărunte s-au făcut întîmplările doamne", detaliul se umflă şi explodează, „molia din dantelă" e emblema amurgului, de o senzualitate asexuată extrem de expresivă. „Perdeaua se clatină", atinsă de făpturi fantomatice. Memoria e superfluă: „„…n-am nevoie de memorie / sînt atîtea feluri de a-ți plăsmui / părinți şi amanți". Refugiul în creierul speriat şi singur în încordarea lui tînjeşte după celălalt, cel exilat din trup şi din imaginar. Poezia rămîne singura şi singură.

Poemul-bun-conducător-de-moarte. ILEANA MĂLĂNCIOIU este, în *Linia vieții* (antologia din 1999), aşadar în toată poezia sa, o poetă a morții, a descompunerii, care îşi extrage forța indiscutabilă a rostirii poetice dintr-o atitudine resentimentară funciară, aşa încît orice înregimentare a sa într-o direcție *pro* sau *contra* e, în fond, abuzivă. Cîrtitoare absolută, în sensul cel mai nobil al cuvîntului, cel care conferă valoare şi autonomie poemului, nu îngăduie instalarea automulțumirii, a conştiinței împăcate. Adevărurile apărate sînt ale momentului şi, nu o dată, ale umorii; contrazicerile - semne ale unei personalități puternice tocmai prin dezinvoltura cu care îşi impune remanieri, imprevizibile la o primă, grăbită vedere, însă perfect motivate de acumulări interioare,

invizibile ochiului comun. Nu este, nu poate fi ostaşul nici unei cauze, alta decît cea intimă, şi ea complexă, haotică, supusă reconsiderărilor. O singură dimensiune, mereu aceeaşi - refuzul bucuriei de a trăi pur şi simplu şi, ca urmare, incapacitatea de a surprinde miracolul vieții. Nici o clipă nu este tentată recuperarea firescului co-prezenței morții şi vieții. Uniunea lor, miraculoasă şi *unică* în viziunea unui Lucretius, e mai degrabă un divorț perpetuu, un disconfort amănunțit cu, aproape, furie. Obsedată de non-experiențele începutului şi sfîrşitului („Voi muri şi nu voi şti nimic despre moartea mea, / Aşa cum despre naşterea mea nu ştiu absolut nimic"), este opacă la moarte ca linie a vieții, la moartea intravitală. Spaimele vizează punctualitatea morții şi accidentul ei, nu însoțirea cu fiecare clipă a vieții. Cămaşa de piele e „întoarsă pe dos" într-un „vis de mort" monoton, viața nu-i decît „un gol nesfîrşit şi-o durere amară", consumată în aşteptarea acră a ceva ce este deja. Vocea poetei exersează neîncetat fantasme individuale şi colective, comunitare, niciodată duale. Altfel spus, moartea este *a sa* şi, prin luare de distanță, a tuturor, niciodată *a sa şi a celuilalt.* Nici măcar în excepționalele poeme din *Sora mea de dincolo,* căci în finalul ciclului poeta recunoaşte, aproape fără voia sa, rolul de scrib depersonalizat al durerii mute: „Va veni o vreme cînd mă voi gîndi / unde eram eu cînd scriam aceste rînduri…". Obsedanta apariție a *trupului* - pot fi numărate pe degetele de la o mînă poemele în care *trupul* lipseşte - nu e recurs la calda, trecătoarea securitate a visceralului, nici locuire armonică a unui „spațiu" hărăzit prin naştere. Imposibil de evitat, este pîndit de gînd şi de cuvintele ce-l secondează cu o curiozitate lacomă şi suspendată. Amănuntele miraculoase, ținînd de palpitul vieții, nu sînt descrise; nici semnalele sale de „dincolo". E numit cu o încăpățînare descurajînd complaceri, amăgiri, consolări şi e visată, ca-ntr-un refren lugubru, posibila sa separare de spirit, de suflet - mai exact spus „eliberarea" sufletului. Arvunită încă de la naştere („Ca pielea ursului din pădure a fost vîndută / Pielea mea tăbăcită de ploi şi de vînt, / Moartea mă caută de cînd m-am născut…"), promisă, aşadar, nu co-prezentă, moartea obligă la sensul unic şi răsfirat al înaintării poematice: descompunere, destrămare (negare a „tramei"), putreziciune. Țesătura e rară, nu îmbracă, nu leagă - haine ude, copaci putrezi, trup uscat, noroaie, străbătute de „femeia bătrînă", asexuată, înfățişare tradițională a morții. Perfecțiunea inutilă a minții („munte răsturnat, chircit, îngropat"), rotundul colțuros al țestei revin în refrene ale zădărniciei care speră să fie contrazisă. „Misterul cumplit" (complet, total, fără rest, ne aminteşte etimologia) al vieții e scormonit cu o încrîncenare inconfundabilă şi cu un scrîşnet poticnind versurile. Sonoritățile asimfonice, frîngerile de ritm, cadența quasi-nepăsătoare față de măsuri completează perfect cîntecul morții, al singurătății atroce. Cîntec care îşi ține sieşi isonul cu o stăruință

programatică. Încă în 1967, poemul *Pasărea tăiată,* care şi deschide, de altminteri, antologia, trasa un itinerar poetic şi indica rolul asumat de poetă - acela de bună-conducătoare-de-moarte. Eul liric îşi părăseşte vremelnic rosturile intime şi se propune drept intermediar inutil, naiv, anume refuzînd adevărata înţelegere şi alunecînd strîmb pe deasupra Tainei teribile: „Strîmb zăvorul şubrezit de vreme, / Ca să uit ce-am auzit, să scap, / De această zbatere în care / Trupul mai aleargă după cap. // Iau c-o mînă capul, cu cealaltă restul, / şi le schimb cînd mi se pare greu, / Pînă nu sînt moarte, să mai stea legate / Cel puţin aşa, prin trupul meu. // Însă capul moare mai devreme. / Ca şi cum n-a fost tăiat bine, / Şi să nu se zbată trupul singur / Stau să treacă moartea-n el prin mine". Slujba thanatică la care se înhamă e îndeplinită de-a lungul întregului volum. Moartea e prezentă, dar tradusă mereu imperfect, cu o orbire anume, de o expresivitate remarcabilă („Mă-ndrept pe drumuntunecat anume / Să nu-mi văd boii tineri şchiopătînd"; „Se strigă cucul singur a nu ştiu cîta oară // Şi îl îngîn să creadă că nu mai este singur, / Ci are cuibul lui în casa mea"; „Şi e noapte, şi abur de mort împrejur / Şi de frică trebuie să cînt" etc.) *Către Ieronim* şi *Inima reginei* eminescianizează cu o dexteritate ţinînd de aceeaşi poveste a morţii spusă de o „străină gură". Melodia împrumutată - şi lucrurile se întîmplă la fel cu zvonurile din Bacovia - disimulează. Aşteptarea morţii şi toate spaimele ce-o însoţesc se petrec într-o nestare permanentă, într-un descîntec menit să aducă uitarea, „ochiul de gol" ce se vede „pre sine" nerecunoscîndu-se. *Plînsul* (motiv predilect, alături de *trup, gol, moarte)* nu este nicicînd din intermundii, ci se încăpăţînează să fie mărunt, monoton, rău; chiar dacă îşi recunoaşte trădarea („Dacă plînsul nostru nu este chiar plîns, / Ci numai o mare derută", fără acces la „adevărata durere" şi „adevărata moarte"?) şi degustă ritualic vestirea unui nou mort în oraş. *Moartea miresei,* de pildă, poate fi citită ca o *ars poetica,* una dintre mai multele presărate în volum. Într-un haos cenuşiu, vînătoarea e „lăuntrică" şi comunicarea, semn de moarte interioară: „Aştept cu frică să-mi spună ceva / Ca de la o moartă la o altă moartă". Cînd „lacrima de pe urmă" se pune stavilă melodiei, iar cenuşa viitoare tulbură deja privirea, cîntecul se preface în „bocet frînt al sufletului lepădat de trup". Trupul şi sufletul, viaţa şi moartea sînt descrise într-un divorţ întreţinut cu accente sfîşietoare, divulgînd o carenţă existenţială. Ştiinţa excepţională a vieţii şi a morţii şi paradoxala incapacitate de a trăi şi de a muri sînt temele paralele ale unei poezii a exasperării intonate cu voce albă, rece şi tristă - „cuvintele sufletului meu desfăcut de trup", şi „singurătatea cea fără de margini". Şi o rugă întîrziată: „Să mi se lase amintirea că am fost / trup şi suflet odată".

***Locuiri poetice sau despre* mainimic.** A apărut a treia antologie de autor a lui IOAN MOLDOVAN (după *Avantajele insomniei*, 1997, şi *O uitare de texte*, 2000): *Interioarele nebune* (2002). Simpla enumerare a

titlurilor volumelor succesive – *Viaţa fără nume*, *Exerciţii de transparenţă*, *Insomnii lîngă munţi*, *Arta răbdării*, *Avantajele insomniei*, *Tratat de oboseală*, *O uitare de texte* şi *Interioarele nebune* – ar putea, îmi dau seama, să spună cîte ceva despre genul de poezie frecventat de I. M. Descrierea poetică de sine urmează, de la debut şi pînă la cel mai nou vers publicat (nu şi scris, căci mă urmăreşte senzaţia că poeme violent viscerale ori, poate, bîntuite de atrocităţi fantasmatice îşi aşteaptă în sertare secrete sorocul), o cale a „hărţuirii textuale" (ca să preiau aici titlul unui volum de Marcel Mureşeanu), hărţuire abia deghizată în tensiune firească şi de mult asumată. Cum s-a mai spus, lucrul ţinînd de evidenţă, Ioan Moldovan (adică poezia sa, desigur) este locul înfruntării (ori, mai degrabă, *con-fruntării*, pentru a scoate în evidenţă complementaritatea lor) dintre două rădăcini ale aceleiaşi sensibilităţi, ambele aruncînd în jocul poeziei argumente grele. Pe de o parte, *viaţa fără nume*, pură şi simplă, de o gureşenie arhetipală, suficientă sieşi, mereu ameninţată de *bibliotecă*, de *viaţa cu multe nume*; altfel spus, înfruntarea liniei drepte, destinale a omului pămîntului cu linia ezitantă, labirintică a citadinului îmbibat pînă la saturaţie de livresc. De precizat îndată că e vorba aici de disputa dintre două „aristocraţii". Ioan Moldovan nu deţine monopolul asupra acestei calm-înverşunate simbioze. Ea apare, în manifestări nicidecum mai puţin originale din această cauză, la mulţi dintre poeţii români care au păstrat povara originară de rafinament încărcîndu-se, cu egală implicare, de rafinamentul cetăţii receptate prin marile sale texte. În antologie pot fi detectate la fiecare pas urmele acestei perpetue bătălii, urme benefice pentru ambitusul liric. Dacă ar fi să-l descriu dinspre o poetică a locuirii, aş spune că se află într-un exod asumat de la început ca marcă posibilă a înrădăcinării; locurile biografiei sale au fost sistematic amînate cu promisiuni de revenire. Fiecare în parte s-a încărcat, din această pricină, cu timp condensat şi suspendat în egală măsură, aşa încît nu poate mira aerul excesiv de crepuscular al viziunilor poetului. Vreau să spun că timpul pus între paranteze a continuat parcă să consume pe dinăuntru, acoperind cu cenuşă rostirile poetice, grăbindu-le intrarea în lehamitea înţeleaptă a senectuţii. Dacă în primul volum exodul se producea prin recurs obstinat la cuvinte, vehicule presupuse magice pentru accesul grăbit la marile adevăruri ale fiinţei, *Tratatul de oboseală* înregistrează eşecul, elogiind galben tăcerea, muţenia, plictisul. În *Viaţa fără nume* (1980), primul vers antologat numeşte deja desprinderea de locul securizant al casei natale: „Am ieşit din camera încălzită..." De aici înainte, o vreme, poetul va sta, cum spuneam, sub fascinaţia exclusivă şi albă a cuvintelor, urmărind: „rapida alterare şi aburire a cuvintelor", „umezeala cuvintelor", un cuvînt ce se „scălîmbăia"; „adolescentul plin de cuvinte" încearcă să nimerească o frază, „cîteva cuvinte putrezind şi cîteva cuvinte verzui /

cîteva cuvinte trandafirii”, „cuvintele își întorc capul spre trupul” său, presimțind deja „pereți de gheață groși cît trecerea de la un cuvînt la altul”. Treptat, cuvîntul se antropomorfizează, doar *pare* cuvînt, căci întinde o mînă, e cal sau pasăre, exersează „un tremur o amuțire”. „Înfățișarea unui om în timpul vorbirii”, contemplată cu o distanță iscînd nevroze, sugerează și alte alunecări între regnuri, zeama cuvintelor se amestecă acum „cu zeama mai dulce a / pîinii și vinului”, frumusețea cuvintelor nu mai e suficientă, imaginația e concurată de memorie, se caută „ceva ca un cuvînt / ceva ca un lapte străvechi”, pentru ca la încheierea volumului de debut să se caute „ALTCEVA DECÎT CUVINTELE”. O dată cu *Exercițiil*e *de transparență*, sînt tot mai frecvente opririle și privirile înapoi, încercările de a ocoli iluziile vîrstei fascinate de vorbele frumoase. „Astfel începu să-i fie dor minții mele de lumea de afară / Vînătă și uscată de cît vorbise” ar putea fi socotite versuri de hotar. Năruirea e resimțită prematur, atinsă prin excesul de verbalizare. Simplitatea e noul cult al poemului, ea traducîndu-se într-o creștere a tensiunii lirice pe cantitate de vers și prin recursul obstinat la motivul morții intravitale: „totul în notații simple în jurul lumii simple / și moartea atotprezentă / scîncind sub scară”. Verigile intertextuale țin de același filigran thanatic descifrat în nesfîrșite „biblioteci de cartier”, „pe fondul sonor al morții / de-afară”, de un „ochi deja sătul de toate jocurile”, „neuimit”, dar în stare să-și procure poezia din lumina bătrînă, din tînguiri cu stranii accente bacoviene, din singurătăți atroce, dez-încîntări degustate cu aproape-deliciu și aproape-dezmăț. Cum „nici cu trupul / nici cu sufletul / n-am ajuns la vreo concluzie”, iar legea morală întîrzie să se instaleze, *Insomnii*le *lîngă munți* își ridică ochii temporar către stele, ascultînd „un hohot de rîs venit din cosmos / unde sînt cuvinte noi”. Rezultatul nu-i decît o nouă liniște, „un depozit cosmic de maculări / ceva ca praful ca uitarea”, *Arta răbdării* aducînd pe furiș în scenă *mainimicul*. Poemele se autodevoră cu o măruntă grimasă stăruitoare și de aceea grea precum fatalitatea, și ea derizorie, meschină, confuză. Întors dinspre cuvinte spre lucruri, poemul le descoperă la fel de zadarnice, de goale, de inutile: „...sîntem lamentația prin excelență / nu vine îngerul, nu vine umbra lui, nu vine diavolul”. Într-un registru minor, dar nu mai puțin expresiv, poezia mai nouă a lui Ioan Moldovan pare o replică în canon imaginar la poemele Martei Petreu. Sub degetul *mainimicului* se intonează frînturi apocaliptice, însă, cum spuneam, o apocalipsă rarefiată, subțiratecă, oscilînd între lamento și blasfemie: „Am obosit să tot mor, să tot fiu”, „Nu știu ce să mă fac / o să mă fac totuși”. *Tratatul de oboseală* mai face un pas înspre dezintegrarea poemului. Paradoxal, lucrul se întîmplă prin mai ampla desfășurare a versurilor, prin falduri de vorbe potrivite. Dar între „zgomotele lumii de azi și melancolia lumii de ieri”,

mainimicul e mai stăpîn ca oricînd: „muțenia mea se îngroașă pe rîu în jos”, iar „scrisa devine ilizibilă”. *Interioarele nebune* constată prezența obstinată a *mainimicului* în versuri rupte ca-n stanțele bacoviene: „Deja nu mai are nici un sens”, „Ajung acasă cu aceeași umbră”, „Trăiesc de la o propoziție la alta / rareori o duc pînă la capăt pe vreuna”, „Mă duc la culcare singur în clipocitul etern”, „Urmează o noapte pe care n-o mai țin / Corbi, oaspeți și ce fum, ce cheltuieli”, „De parcă toți mi-ar fi murit...”, „Pretutindeni ajung tîrziu și tu de oriunde lipsești”, „Așa cam pe la miezul nopții mă apucă existarea / în rest vînt și pulbere...”, „Nu e timp nici pentru citit nici pentru prezență”. Și, în fine, strofa, i-aș zice, emblematică, punctul de fugă al poeziei lui Ioan Moldovan: „Semne hrănitoare pentru un vis de om mai degrabă / bătrîn / în timpul visului țărănesc / Le-am văzut, m-am îngrozit, am amuțit / Putem oare să ne întoarcem la viața de dinainte / sub fulgerarea de nimicuri?”

„Un ochi mic, negru, răutăcios” pîndește în poemele lui ION MUREȘAN (*Cartea de iarnă*, 1981; *Poemul care nu poate fi înțeles*, 1993) cu efecte dintre cele mai expresive și mai „marcate” în poezia română contemporană. Privirea nu se lasă invadată de imaginile lumii, nu explorează uimită ceea ce i se oferă dinafară. *Afara* încetează să existe, nici un reper esențial nu mai răsare din răsfrîngerea circumstanței, retina nu vibrează la nici un semnal străin ei. Fiindcă „Privirea doarme / în ochi încolăcită ca un / șarpe”, secretînd, în semitrezie, în înserarea jilavă – ora incertă a fantasmelor –, propria sa lume, revărsată asupra celei reale cu ajutorul generos al limbii. „Limba verde și despicată iese dintre pleoape / și atîrnă, umedă și tremurătoare; / pe obraz. / Doarme privirea în cap, sîsîie și șuieră și / scoate tot felul de sunete scîrboase”. În acest fragment dintr-un fals *Poem de vară* am citit cheia poeziei lui Ion Mureșan. O poezie pentru care „nu mai e mîntuire” tocmai fiindcă universul este „recreat” și încorporat ființei vorbitoare. Redus la o singură dimensiune. Doldora de propriile „secreții” fantasmatice: „îmi vine să-mi înghit mîinile / pentru a avea cît mai multe ale mele înăuntrul meu”, nimic din afară nu i se mai poate întîmpla. „Poemul care nu poate fi înțeles” este chiar acest poem scris în absența logicii diurne, „tradiționale”. Egocentric, de o autonomie i-aș zice expansivă, nesăbuită. Nimic nu co-respunde în acest teritoriu mobilat cu migală în care se intonează cîntece de petrecere neagră, costumată, sumbră, se încearcă „limbile cuibărite în dulceața verde a unei minți rătăcite”, se redactează cu un sîrg nerușinat și cîrtitor, de scrib medieval dedat perversiunilor auto-versúrii, rapoarte mereu excesive și incomplete, care spun totul cînd nimic nu se mai poate spune. Cuvintele se sparg ca niște baloane într-o încîlceală feminină, fecundă de *văicăreli, bulboane, gunoaie, mucegaiuri, putoare, rîie, spurcăciune,*

pulbere, umilinţe, sminteli, erori, mlaştini, smoală, buze pleoscăinde, hulpave, securi. Totul e *spart, dărăpănat, părăsit, ţintuit, mărunţit, legat* cu funii, lanţuri, frînghii, în vreme ce „sfîrîie şi toarce molcom maşinăria sorţii", iar biblioteca se insinuează cu hăţişurile sale *grele* (apăsătoare şi gravide, deopotrivă). Cartea nu e doar de *nisip*, ci şi de *sînge.* Visceralitatea e o magmă înecînd totul pînă la ştergere definitivă a diferenţelor dintre *eu* şi *lume*. Privirea somnolentă şi limba cea verde şi ascuţită acoperă lumea cu o cîrtire colosală, agresivă şi cumva „armonioasă". Cu o oglindire în lanţuri de oglinzi strîmbe a Uriaşei baudelairiene, Poezia, Lumea, Moartea se întrepătrund în tablouri de un sentimentalism feroce: „ay, într-o muzică verde şi acrişoară ca măcrişul / s-au încălzit zilele mele". O vitalitate frustă, despicînd cu o bucurie dezmăţată locuri comune şi certitudini, plus visul răzbunător pe propriile amăgiri al unui prinţ blestemat. Ales de cuvinte, poetul îşi deplînge eşuarea în minor şi comun şi-şi răz-bună, etimologic, eşecul printr-un pact cu diavolul „cel verde ca guşterul". Detaliile îşi aleg vecini din Bulgakov şi Bosch. Paiaţe, cîrpe, maimuţăreli, o ispită asumată repetat şi un alter întunecat şi, iarăşi, cîrtitor. Înfăţişările morţii sînt mereu multe şi feminine, cu *vulpi, dihoriţe* şi *nevăstuici*, cu garnituri de diminutive ale degradării şi derizoriului: *burtică, bucăţele, săculeţi, cutiuţă, musculiţe, îngeraşi, guriţe, osişoare, lănţişoare, picioruşe, broscuţe, batistuţe.* Nici un detaliu nu scapă ochiului „mic, negru, răutăcios". Rîsul însuşi este un „mucigai liliachiu mijind în jurul gurii cum mijeşte mustaţa la adolescenţi". Macularea e starea firească pînă-ntr-atît încît albul devine semn al Răului: „albă rîia melancoliei, alb pojarul tristeţii". O oboseală densă lăbărţează prezentul maculat şi grotesc, memoria nemaiputînd salva nimic: „e un coteţ de păsări cu tot soiul de mătuşi cotcodocind înşirate pe stinghii". O larmă aiuritoare. Retrospecţia e atunci, dacă nu imposibilă, măcar inutilă. Tot aşa prospecţia. Nu mai există înainte şi înapoi, sus sau jos. Un singur punct de o insuportabilă densitate şi o implozie copleşitoare. Poemul nu poate fi înţeles fiindcă a fost deja înţeles înainte de a fi rostită vreo întrebare. O încolăcire de şarpe a înţelesului care-şi înghite propria coadă. Suficient sieşi şi mereu neîndestulat. Hrană sieşi cînd orice umbră de sfinţenie a fost abolită, Ion Mureşan scrie unul şi acelaşi poem al devorării atroce de către propriile performanţe – poemul omului *dintre* milenii.

Înscenarea verbului. Cea de-a doua plachetă de versuri a lui VIRGIL PANAIT e, aş spune, dacă aş fi sigură că toată lumea înţelege cuvîntul, *ocoşă*. Pe cît de subţiratică, de modestă în alb-negrul copertei, de stîngace ca obiect editorial (cartea a apărut în 2001, are 58 de pagini şi dă impresia că şi-a luat pe umeri coperta în mare grabă), pe atît de „blindată"

cu semne emfatice. Un grupaj dens de referinţe critice acoperă toată coperta a IV-a, aproape sufocîndu-l pe poet într-o fotografie neclară, din care se reţine doar teatralitatea vervei intelectuale şi neastîmpărul unei firi polemice. Nicolae Manolescu vedea în *Ora de poezie*, volumul de debut din 1989, o „carte de versuri în care textualismul e la loc de cinste, dar revitalizat cu o notă de umor". Laurenţiu Ulici contemplă „ninsoarea de confesiuni caligrafice", Romul Munteanu întrevedea năzuinţe spre „marile abisuri ale fiinţei umane", iar Eugen Simion un „tratat de estetică a suferinţei". Metoda recomandărilor nu m-a convins niciodată, mai ales cînd corul elogios cîntă pe o singură voce. Nici fotografiile „în mişcare", care-l surprind şi-l încremenesc pe autor transformînd gestul firesc al unei clipe în emblemă excesivă, în poză contrafăcută. Aş fi vrut pe coperta a 4-a o succintă fişă biobibliografică a autorului şi o imagine după care să-l pot recunoaşte pe stradă şi, eventual, saluta.

Lectura poemelor (fără titlu, şi nu ştiu de ce îmi vine să exclam „cum altfel!") m-a făcut să bănuiesc că totul e o înscenare. Ironic, autoironic, cu o vioiciune jucată în ghirlandă de tertipuri grafice, inteligent şi oarecum plictisit de propria-i inteligenţă, autorul se dovedeşte cu adevărat *ocoş* şi sînt gata să pariez că grandomana copertă a IV-a e o provocare, un joc despre importanţa pierdută a Autorului, un mic manifest despre deriziunea invadînd teritoriul literaturii. Prin urmare, reiau lectura, suspicioasă, atentă să nu-mi scape vreun „semnal". Coperta interioară conţine un dezacord care te pune – o clipă – pe gînduri. Cartea se numeşte *Deposedarea de timp* şi e „dedicat lui Ionuţ". Dacă nu-i o simplă scăpare tipografică, atunci se însinuează, vrînd-nevrînd, deposedarea de *timpul dedicat lui Ionuţ*! Oricum, lanţul poemelor fără titlu – cele mai multe alcătuite din patru distihuri – polemizează dezinvolt cu cele o mie şi una de feţe ale realului antrenînd cititorul într-un spectacol cîrcotaş. Prospeţimea e cîştigată prin mimarea fanării. „Portul ilegal de sentimente" într-un sfîrşit de secol care „nu-mi spune nimic" este amănunţit, distih după distih, într-un monolog capricios, vag, foarte vag delirant, cu înscenări budai-deleneşti de comentatori dispuşi să-şi spună punctul de vedere. Desenul în două dimensiuni capătă atunci adîncime, iar interesul e stîrnit cu o nouă piruetă ori de cîte ori saţul e gata să se instaleze. Minidizertaţia despre limitarea impusă de titlu poemului se încheie cu paranteza cititorului închipuit: „titlul poemului este / singur viclean şi sîngeră". Mecanismul şocurilor mărunte şi repetate funcţionează. Nici un poem nu este singur memorabil. Toate împreună, scurtcircuitînd ici-colo banalul, rotunjesc o atitudine lirică. Am descoperit cu totul explicabilă frecvenţa catahrezei. Însemnînd, în greacă, abuz, ea pune un accent cuvîntului comun deviindu-i rostul nu pînă la nivelul metaforei, ci oprindu-l într-o zonă, aş spune, neutră. Acolo unde vorba ezită între

realitate şi fantasmă, nemaicrezînd, postmodern, nici în una, nici în cealaltă. Poemul însuşi, în această manieră, îşi pierde cursivitatea apartenenţei la *altă* lume, cea a imaginarului, dar şi securitatea apartenenţei la *această* lume. Repetatele formulări catahrezice – *umorul speranţei*, *puritatea deşertului*, *harta disperării*, *alfabetul certitudinii*, *spălătoreasa neputinţei*, *îngîmfarea nimicniciei*, *malul stîng al durerii*, *tangoul nefiinţei*, *înscenarea verbului*, *sucursala disperării*, *sindromul absenţei*, *frigul memoriei*, *parada durerii*, *mirajul deşertăciunii*, *spaima durerii*, *icoana dragostei*, *pasărea cuvîntului*, *lebăda gîtului*, *diamantul de ghiaţă al uitării* –, deşi adeseori mai au un pas minuscul pînă la metaforă, refuză să-l facă. Banalitatea asocierilor, simplismul chiar sînt somate să spună mai mult graţie ironiei stăruitoare şi răspărului abia mascat. Conexiuni anume fugare pun în contact rapid şi efemer, de o inconsistenţă agansantă, atitudini disparate. Sfătoşenia enunţurilor e subminată metodic de o aplecare spre „spiritul" uşuratic, spre poanta ieftinită cu bună ştiinţă. Iată o doină-strigătură rupînd şirul distihurilor cu un joc imperfect, provocator: „foaie verde de clemenţă/ putrezim doamne de-atîta indiferenţă/ şi iar verde spic pelin/ gura-ţi dă-mi să mă-nsenin// foaie verde foi de piatră/ din urmă realitatea mă tot latră/ mă tot latră că-s venin/ gura-ţi dă-mi să mă-nsenin". Sau un crochiu telenovelistic: „inima ta un televizor în culori la el / îţi urmăresc în serial sentimentele la // el revăd războiul unui poem al meu / cu mine însumi (aşadar nu fi tristă // să nu facă paraziţi realitatea)". Cuvinte înscenate, o otravă care rîde, des-faceri brutale ale imaginilor abia închegate, un umor oţărît, abia strecurîndu-se printre cuvinte în proză, în absenţa dozei optime de poezie, rostite de „bieţi actori mediocri ai sentimentelor" ş.a.m.d. *Deposedarea de timp* îmi dă senzaţia unei stări între-două-trenuri, poetul oscilînd între tăcere şi o nouă de-mutizare a fiinţei (Vezi şi *Poemul precum actul sexual*, 2003).

O victorie covîrşitoare (1999), mai mult chiar decît volumele precedente, este o halucinare patetică între înăuntru şi în afară, între visceral şi cerebral, între *hot*-ul fantasmatic şi *cool*-ul cibernetic. Comentariul ar putea recurge cu folos la obsesiile unui Baudrillard (cel din *L'échange symbolique et la mort* şi din *Le systéme des objets*). Aş putea vorbi despre sexul ca mormînt de semne şi semnul ca sex descărnat, despre moartea care visează în viaţă şi în moarte, deopotrivă, despre învestirea libidinală a obiectelor văzute insistent prin biografia lor... phalică. Şi fără aceste prejudecăţi teoretice, poezia lui AUREL PANTEA ispiteşte la interpretări în straturi tot mai adînci şi mai obscure. Poemul care dă titlul volumului defineşte, în fond, o enormă fecundare. În spaţiul său „soarele ca un tub" cade pe toate ale lumii, iar liniştea şi lumina, ambele ondulatorii şi zvîcnitoare, conturează un pîntec fertil, o visceralitate sublimată, geometrizată.

Din impact se naşte „privirea integrală", hulpavă şi despotică, singura în stare să ordoneze legiuni de voci în retragere, să gospodărească „guri zidite" şi muţenii, să înregistreze pîlpîiri şi să suporte „dinţii din limbaje". O sexualitate agresivă, însă mereu cristalină străbate întreg volumul – acesta din urmă de o rotunjime excepţională, construit simfonic, cu o pedanterie deşănţată foarte „pantescă". Tema morţii, leitmotivică – „drept mă duc în moarte / şi fără nici un argument" – obligă la invocarea timpului – *îngheţat, fărîmiţat, mlaştină, după, înainte, de aici* – într-o diversitate de înfăţişări propuse în speranţa dobîndirii unei vagi autorităţi. Iluzia atinge apogeul cu ajutorul aceleiaşi „priviri integrale" „în care timpul devine materie şi începe să putrezească". „Impresia de nesfîrşire" este aproximată tot mai trudnic, cu un „surîs total" în colţul gurii (zidite?), fiindcă realul cu „labele lui mari" (masturbatoare?) pare să-şi ajungă ignorînd fiinţa, „privirile nu mai privesc" (încă un vis ratat: „atît: să ajungi să fii doar privire"), se instalează „pacea aceea de sub lucruri, / liniştea care nu doreşte nimic, / *iar pe tine nici măcar nu te presupune*" (s.m.). Cu privirea aţintită asupra celui care nu vorbeşte – visceralul cel mai fierbinte –, poetul îl privilegiază în fond, pe neştiute (?), acesta imprimîndu-şi marca pe întreg discursul liric. Abia de mai trebuie să spun că gesticulaţia voit phalică, agresivă, ostentativă, vizînd cele două reşedinţe ale morţii – afară şi înlăuntru –, eşuează în potop de feminine. Inevitabil. Nu doar că visceralitatea, caldă, misterioasă, tiranică *este* femeie – ca şi *moartea,* şi *privirea*, şi *sămînţa* –, dar feminitatea limbii române, secondată, repet, de ambigenul androgin, nesigur şi bogat în nesiguranţa sa, se desfată în voie în poezia lui Aurel Pantea. „Spurcata naştere a omului teoretic" e iarăşi, inevitabil, însoţită de *suprafeţe, volume, goluri, fisuri, găuri, dislocări*. Se petrece în pămînturi grase, aţîţate, sub „ochiul fără pleoape" al privirii integrale. *Trecerile trăirilor, viaţa gîndirii, lenea ucigaşă, scîrba concretă, împreunări, desfrînări, ameninţări, aşteptări, duhoare, horcăieli* populează chenare delimitate cu instrumente avare, tăioase, nete. E interesant de observat felul în care „goliciunea limbajului", dorită, exploatată, umple cumva „groapa fără fund", „groapa horcăitoare", „mormîntul foşgăitor în care înnebunesc parolele". Astfel decupate, sintagmele de mai sus ar putea sugera o poezie mlăştinoasă, cleioasă, murdară şi împotmolită în propriile orori. Dar nu acesta este efectul. Căci „drug aburind de pe care picură lumina" are, dincolo de subtextul phalic, limitat, o gesticulaţie în falduri, femininul conferindu-i o stranie transparenţă. Deşi erotizată, senzuală, „forfota grea" a cuvintelor capătă imponderabilitate. „Viaţa gîndirii" se luminează sub pîlpîirile venite din adînc. Taina e, blagian, şi mai adîncă, însă, totodată, parcă adusă la doi paşi de cuvînt. Să transcriu aici o mărturisire în prelungirea enervărilor bacoviene (şi ele reuşind performanţa beznei luminoase): „Îţi scriu cînd plictisul a devenit nebunie, / umblu pe străzi lungi, pe clădiri / construite în

stiluri apuse şi cobor / în urbea spectrală a inteligenţei, măsor / bătrîne siluete, braţele lor scrumite / ating reliefuri în retragere, e lungă ziua, / lumina se retrage lent, scad, / un ton mai jos şi totul mi-ar deveni egal, / risc să confund două ritmuri: / resorbţia luminii din ziua pe sfîrşite, / ameninţînd cu apariţia golului ireparabil / şi pulsul inform care îl supleşte, / atacînd insidios gîndirea...". Mă gîndesc că pentru Aurel Pantea (ca şi pentru Bacovia) cuvintele au viaţă, palpit, sex, biografie. De aceea, alăturarea lor, chiar frîntă, repezită, e rodnică şi mătăsoasă ca o mîngîiere. Să pomenesc aici doar *rînjetul* unui pom străbătut de seară, adolescentin, şi „nesaţul unei străzi goale, / senzuala ei linişte şi palpitul feminin / cînd apare primul pieton". Genul substantivelor – masculinul *pom* şi femininul *stradă* – a fost imbold suficient pentru creşterea unor imagini de nesfîrşită şi legitimă – în interiorul limbii române – senzualitate.

Vezi şi *Negru pe negru*, 1993; *Alte veneţii, alte lagune*, 1999.

În zona distopică a fiinţei. Cu *Loc psihic* (1991) eşti aruncat dintr-o dată în biografia însăşi a Angoasei. Fiecare poem al MARTEI PETREU e o incizie în zona distopică a fiinţei. Un eu exacerbat îşi inventariază elanurile frînte de obstacole ivite mereu dinlăuntrul său: „Narcis se contemplă pe sine / în ochiul de mort - nu într-o limpede apă" (*Realitatea la început de iarnă*). Motto-ul din Canetti („Cel mai fierbinte om îşi poate permite răceala descrierii") este contrazis cu fiecare nou vers. Răceala descrierii e o prejudecată. Descrierea înseamnă, de fapt, împroprietărirea fiinţei cu propriile-i experienţe, altminteri risipite aiurea. Mesajul pe dos al cărţii este acela al răscumpărării prin cuvînt - „un cuvînt definitiv ca o angoasă". Chiar dacă „bezna cenuşa funinginea scrumul" sînt ultimele cuvinte rămase, descrierea lor procură, paradoxal, haloul de căldură necesar existenţei însăşi. Discursul liric pendulează între două limite. Pe de-o parte, trupul, pe de altă parte, creierul. Nici o umbră de clasicitate nu poate fi identificată în descrierea celui dintîi. Pentru eul liric, trupul e o vizuină sumbră, o capcană, o obsesie malignă. Scursori putride, răni, pecingine, orduri maculează spaţiul de locuit al fiinţei captive. Fiecare detaliu e o probă grotescă a muritudinii, a deşertăciunii. Contemplat cu oroare blecheriană (dar nu şi cu detaşarea celui care îşi acceptă trecerea extrăgînd stranii extaze din cel mai infim clipocit al vieţii), trupul îşi pierde orice atribut vital, e un hoit respingător de nerespins: „Nu mai suport zi de zi noapte de noapte / trupul meu comestibil / în mirosul de boală" (*Clinici de iarnă*). „Ce trup de batjocură" (*Autoportret cu păduri roşii*); „O Ce toamnă zadarnică ce dragoste sîngeroasă / Ce trup mutilat şi cît sînge pierdut" (*Biografii de toamnă*); „Frigul şi moartea vin de dinăuntru / mă zgîlţîie / (le descriu le programez în acest text nocturn) / mă zgîlţîie ca o epilepsie / greaţa / Scîrba. Scîrba de tot. Mă zgîlţîie scîrba

/ Lada de gunoi - urlu - lada de gunoi / scurgere / Arăt cu degetul înspre mine: după şase zile de plîns / viermii mei orbi / mănîncă din mine" (*Parabola orbilor*). „Biografia (cea dorită deci singura reală)" se petrece la polul opus: „Am rîvnit această existenţă perfectă: / să mă adăpostesc în propriul creier / ca-ntr-un uter matern / Şi să tac dracului" (*Colaps*). Adăpost nu mai puţin vulnerabil. În „limpiditatea miraculoasă a ideilor" creierul însuşi e o „vietate unică spasmodică" (*Purtînd lalele duminicale*), pradă panicii, spaimelor, fricii. Oglindindu-se exclusiv în „ochiul de mort", eul se defineşte în negativ într-o gesticulaţie autofagă de o stranie senzualitate: „Pulberea ce o conţin / stă în bezna care mă conţine" (*Ca o sabie*); „o zădărnicie fără pereche fără perdea călăuzeşte viaţa mea aberantă" (*Aidoma mie*). Expansiv şi retractil deopotrivă, eul - „o realitate cît se poate de fictivă / şi complet nelocalizabilă" (*Loteria din Babilonia*) - îşi delimitează teritorii agonic, dar exuberant, oximoronic. Altfel spus, în ciuda viziunii obstinat coşmardeşti, tocmai această apăsare pe o singură, sumbră dimensiune deschide violent perspectiva înspre nelimitări posibile. Încolăcit în sine, ocrotindu-şi matern spaimele şi alimentîndu-şi criza („noapte de noapte mă ţin pe mine însămi în braţe"; „Stau cu mine. Scîncesc."), eul debordează lăuntric impunîndu-se ca lege unică unui univers instabil („colcăiala mea colorată"). Implozia mută accentul pe cuvînt denunţînd, în fond, artificiul. Slăbiciunea e alt nume al forţei. Disperarea: „posibilitatea de a echivala afectiv urmările tuturor actelor noastre / posibilitatea de a riposta la orice cu: Da, ei şi?" Existenţa îşi recapătă? prin repetată reducere la absurd. Adăpostul ultim? Cuvîntul: „Străvechile efigii verbale"; „Aceste texte aceste cuvinte ciugulite din cărţi şi din stradă / Doar această membrană ultimă / (Oho! preţioasă ca himenul / fragilă ca un balon de săpun) / mă mai separă / de locul psihic în care m-aţi împins ca spre izvoarele Nilului / de locul psihic din care încerc - precaut / dureros - să-mi extrag; /mîinile labele creierul cordul // Ce-i dincolo? beznă şi pulbere / Ce rămîne? o artă poetică această beznă această pulbere / aceşti neuroni pocnitori" (*Loc psihic II*).

Construite, cerebrale, deloc „naturale", poemele Martei Petreu ricoşează producînd, premeditat poate, efecte inverse. Limitarea e fastuoasă, ţipătul armonios, de o lugubră, dar prozelitică melodie; greaţa e semnul sigur al setei de viaţă, strîmtoarea cheamă necuprinderi, le promite negîndu-le, singurătatea e blazon al unicităţii, al superbiei. Ritualul supunerii proclamă autonomii absolute, trufaşe. Senzualitatea e una sublimată, descrierea recuperînd şi agonisind lacom experienţe verbale. Valenţele net subiective capătă tranzitivitate prin scindarea brutală a fiinţei. Trup şi creier în dezacord clamat drept iremediabil, tragedie îmblînzită de oglindirea reciprocă, de o insistenţă unificatoare. Iubirea însăşi nu e decît proiecţie a iubirii/urii de sine. Eul scindat sau cuplul îşi

găsesc echivalentul în metaforă: „Nu uita! metafora / e o cicatrice abia sudată purtînd încă firele cusăturii; / dacă-o brutalizezi / se deschide rana altoirea de corpuri străine / dacă-o loveşti din falia proaspătă ţîşnesc în sînge firele cusăturii" (*Teze despre o artă poetică în vreme de pace*).

O biografie a angoasei, însă una tonică. Angoasa se învinge pe sine prin nemiloasa, lucida, aproape senina, aş zice, autoanaliză; prin capacitatea, remarcabilă în ordinea expresivităţii, de a-şi arunca sieşi în faţă un „da, ei şi?"

Infernul de uz personal. Se pare că privirea pe care o aruncăm stelelor e una vinovată de exilarea în uitare a unor spaţii imense din firmament. Altfel spus, oamenii au fost întotdeauna fascinaţi de lumina şi strălucirea stelelor şi le-au văzut desenate pe un fundal negru, orb, gol. Au văzut, aşadar, foarte puţin din ceea ce *este.* Cercetări astronomice recente au făcut o descoperire uluitoare. Între stele stă, există, fiinţează, aş zice, împinsă de surpriză, *materia neagră,* adică ceva dens şi invizibil, în stare de devieze lumina stelelor. Scrutată cu cele mai puternice telescoape, materia neagră îşi dezvăluie taina - e doldora de stranii, discrete, galaxii albastre („… subţire / ea înainta ca o lamă de oţel / ca o ghilotină albastră / prin carnea roşie prin oasele albe prin măduva caldă zemoasă a vieţii…"). Pentru ca materia neagră să se coloreze, să prindă formă, să vorbească, e nevoie de o privire aţintită îndelung, hipnotic *între* stele, acolo unde părea să domnească nimicul. Poezia Martei Petreu, una dintre cele mai puternice şi mai expresive ale vremii, are acest curaj şi această ştiinţă de a privi în faţă, cîteodată nesăbuit, dar întotdeauna profund şi zguduitor de tabieturi, materia neagră a existenţei. „Luminez cu înţelegerea mea peisajul negru" e versul pe care-mi sprijin comparaţia. I se alătură insistenţa unei diapruri a beznei - „înger negru", „cîmp negru", „catran", „reci de funingine beznele", „beznă solidă", „negru neant", „beznă închegată", „nimicul gol şi negru", sau „mut mîna mea dintr-o beznă într-alta" -, sfîşiată de pete de alb şi împroşcări de sînge (o adevărată alchimie androgină: „pentru ce Domine ne-ai făcut bărbat şi femeie / de ce ai tăiat planeta aceea de carne fierbinte").

Motoul oferă o cheie pe dos. Visul împrumutat de la Dostoievski se cere răstălmăcit - e sigur că poeta nu-şi doreşte să fie o „precupeaţă durdulie", fiind şi recunoscîndu-se „înaltă senzuală alcătuită din muchii reci nervoase". Nici să-i împărtăşească precupeţei credinţele „de-a pururea, definitiv şi irevocabil", renunţînd la trufia unui eu vulnerat. Să aprinzi o lumînare „cu toată inima" ar însemna să nu-ţi mai fii centru şi margine deopotrivă. Se poate reţine însă altă sugestie. Deşi, cum uşor se poate vedea, tonul androgin este cel mai puternic şi în *Apocalipsa după Marta,* feminitatea îşi face drum spre suprafaţă prin jupuiri repetate, sfidătoare. Are superbia celui care-şi recunoaşte limitele, dar şi forţa dinăuntrul lor. Psalmii Martei Petreu sînt de o violenţă aproape insuportabilă. Se aude, ca un uruit subteran, ceva din nimicul înalt al nomothetului Blaga şi din exasperarea argheziană („Te-am căutat peste tot.

Am rîvnit măcar urma ta / vreun sens mărunt încifrat în bărbat în trimisul tău pe pămînt / / Apoi n-a mai urmat nimic…"). Psalmii se aşează astfel, firesc, într-o tradiţie şi-şi asumă o ascendenţă. Poeta împrumută programatic, cu o ironie scrîşnită, un vocabular scriptural - despre iertare, milă, ispită, mîntuire -, pe care-l surpă sistematic. *Domine,* cel invocat cu aproape ireverenţioasă constanţă, este o absenţă pregnantă, cu sensul ivit din chiar absenţa sa. E un Domine al nepăsării (negîndirii), nelucid şi care şi-a pierdut *Sophia.* „Mecanism în luptă cu sine", poeta insultă Divinitatea, o sfidează repetat, ca-ntr-un canon marcat periodic de acel *Oho!* al ţipătului lui Munch: „Eu doar îmi port scîncetul Domine / (oho! scîncetul meu sub tălpile tale crăpate) / Cu scîncetul meu / eu doar izbesc în inima ta apărată şi grasă"; „Cu mîna sprijin cerul ca pe o galerie de mină / Mă iluzionez că norul acesta negru şi pîntecos aproape tîrîtor / ai putea fi tu…" „Unde eşti Domine?… Am martori pentru nepăsarea ta faţă de cele lumeşti"; „voiam scriind poemul să fac o gaură-n cer. Da. Doamne. Cerul. Al tău".

Marta Petreu renunţă treptat, cu fiecare volum de versuri, la abundenţa, uneori excesivă, a verbelor, menită să sugereze un dinamism autoritar şi tăios, pentru a se aşeza în teritoriul lucid şi vorbitor al substantivelor. Cele mai multe dintre ele sînt încă ambigene, deci androgine - un masculin singular şi stingher visează feminitatea accesibilă, o vreme, doar în pluralitate, mulţime, gloată. *Creier, trup, măcel, vis, întuneric, semn, sens, nod, hohot, obicei, zid, cîmp, uter, pergament, fum, clopot, pămînt, verset, cer, extaz, rău, neant* – ambigenele rămîn repere însemnate, cu ele se poate construi, se poate ţine în frîu un feminin al vulnerării: *nimicirea, frica, greaţa, boala, moartea, bezna, trufia, groaza, putreziciunea, cenuşa, singurătatea, noaptea, disperarea* însăşi, „ca o fată subţire". Tot cu ele se poate descrie cu precizie „infernul de uz personal" consunînd „singurătăţii trufaşe", se poate domestici coşmarul pînă la a imita confortul lichidului amniotic. Verbele se atenuează, substantivele apar din umbra lor, îşi declamă tot mai net statutul suveran. Numind „înstăpînirea" asupra lumii, substantivele feminine iau „în stăpînire" spaţiul poemului şi scot din anonimat faţa dublă, ezitantă, a ambigenului. *Apa, piatra, sfera, marea,* dar şi *privirea, durerea, amintirea, momirea, mărturisirea, existarea* - bogatele infinitive lungi - iau în seama lor vorba şi fapta deopotrivă. Nu întîmplător apar versuri precum „mă doare durerea" sau „nimeni nu mă priveşte-n privire". Ele marchează substantivizarea perspectivei, asumarea deschisă a feminităţii, altădată pierdute (într-un gest de frondă) sau consumate (într-un efort de parvenire în lumea condusă falocrat). Deconspirarea brutală a visceralităţii ca damnare („Ştiu - trupul meu mă va vinde"), a feminităţii ca înstrăinare aduce cu sine mînia şi declaraţia de independenţă.

Specia neterminată e resimţită ca o povară, dar neterminarea stă în

permanenta înfruntare a celor două genuri. *Prînzul totemic* poate fi citit şi ca soluţie utopică: *înghiţirea, încleştarea, încolăcirea, înfulecarea* unuia de către celălalt promit unitate. Sentimentul morţii ca sfidare a biologicului, a contrariilor, traduce nostalgia unei lumi androgine, în care existenţa simultană a îngerului şi a sudorii morţii e antrenantă, ispititoare. Împerecherile androgine (oximoronice) sînt frecvente. *Tandreţea* e de *măcelar, limpezimea, tăioasă.* Eul insomniac, hărţuit - „pe muchie stau" - încearcă sincronizarea unor „zone" deja sincronice: *mintea şi trupul, mentalul şi visceralul.* Masculinul ca intermediar prin care se vede lumea e o iluzie („Ei pălăvrăgesc înfulecă mîrîie dorm"). A numit-o, conform tradiţiei, dar n-o ştie deveni. „Amestecă substantivele tale cu verbele mele / Poate iese o frază. Un semn" - era o invitaţie la recunoaşterea esenţei androgine. La recuperarea ei - „trupul e încă departe" -, la ontologizarea visceralităţii prin *examinare verbală.* Între timp, femininul, prin infinitivele lungi, şi-a demonstrat forţa de cuprindere a nimicului existenţial („Trăiesc nimicul - sînt desculţă şi singură"), *existarea* descriindu-se ca un mănunchi de consecinţe a căror cauză e indescifrabilă, rătăcită: „Da. Există / înalta rostogolire din ceruri înalta cădere din Grădină // (Grădina - însă - nu ştiu dacă există)". Verbul *mima* stăpînirea lumii şi identificarea unui rost. Se autoamăgea. Infinitivele lungi se aşează cu crispată seninătate în *materia neagră* nemaisperînd decît inutile întrezăriri de galaxii albastre. Fiindcă „E exclusă mîntuirea. Punct".

„Repetent la procesul de adaptare". *Trăgătorul la ţintă,* cartea de poeme semnată de ANAMARIA POP (1999), reuneşte două cicluri: *Poeme înainte de ore 124* (zece poeme apărute în volumul *Coridă,* 1983) şi *Trăgătorul la ţintă* (poeme dintr-un volum cu acelaşi titlu care ar fi trebuit să apară în 1985). Oricît de adevărate, notele cu care autoarea ţine să-şi însoţească volumul mi se par doar resentimentare şi tardiv-teribiliste. Chiar dacă fac parte dintr-o regie presupusă de efect, ele vin atît de tîrziu şi cu argumente atît de fragile (primele zece poeme au apărut, nu contează cît de „structurate", iar tăcerea criticii ar putea avea multe alte cauze; celelalte ar fi putut prinde uşor valul de apariţii de după '89) încît ratează ţinta. Dacă alegi să ignori indicaţiile de lectură ale poetei, descoperi poeme în stare să se ţină pe propriile picioare (nu doar metrice!), subversivitatea fiind, neîndoielnic, partea lor cea mai slabă. Subversivitatea strict datată, vreau să spun. Săgeţile lor au bătaie lungă, se potrivesc cu orice societate (de vreme ce paradisul terestru întîrzie să se instaleze), şi statura lor e general-umană. Narativitatea lor, bine strunită prozodic, creionează scene din viaţa subţire/subţiată dintre milenii, avînd efectul unui manifest *hot* în mediul *cool* al contemporaneităţii („Mi-e dor să scriu iarăşi poeme de dragoste /…/ Mi-e dor de ierburi fermecate /…/

mi-e dor să alergăm prin ploaie / să mîncăm cartofi prăjiţi /…/ Mi-e dor de cutiile pline cu vise şi speranţe / aranjate frumos, în ordine, pe tarabele din talcioc…"). „În această gară unde îngheaţă /…/ pînă şi zîmbetul", poemele îşi păstrează umorul, oricît de galben ori de acid („Important e ca măştile pictate cu grijă (culori garantat vegetale) / să nu-şi piardă umorul"). Secvenţele decupate dintr-o realitate devia(n)tă alternează, cu o ştiinţă remarcabilă a incitării la starea de veghe, tuşele expresionist-macabre şi pastelul („De trupul acestei femei în fiecare noapte se spînzură cîte un bărbat / într-un echilibru incomod, banal" şi „Din valiza domnului care stă pe locul cu numărul nouă / înflorirea de capă a ieşit pe fereastră şi s-a umplut de rouă"). Plictiseala, dezgustul, sinuciderea şi mai ales inadaptarea la „cursurile de reciclare" impuse de societate sînt teme ale unor poeme de o fluenţă crispată, cu o expresivitate scrîşnită. Obsesia alb/negrului conduce spre jocuri de cenuşiu, stridente prin chiar încăpăţînarea lor monocromă („Dar nu mă mai mir / de nimeni şi de nimic nu mă mai mir"). Scurtcircuitarea „normalităţii aberante" impregnează poemele celui de-al doilea ciclu cu un gust amar excesiv, dorul de plecare echivalînd „chemările de dispariţie" („De moarte nu mi-e frică / dar cînd se apropie întunericul / în fiecare zi la aceeaşi oră / o frică fantomatică îmi topeşte oasele"). Amplul poem *Aventura trăgătorului la ţintă* scandează halucinant întru gloria/moartea zeilor, adăugînd tuşe succesive unei atmosfere carcerale insuportabile („Te avertizez: toate ieşirile sînt blocate / tavanul alb, gol striveşte domol orice speranţă de evadare"), cu decor de spaime gîtuite şi rînjete deznădăjduite, eşuînd în „alungarea scribului". Trăgătorul la ţintă „a pierdut şi ultimul tren spre suflet", obligat să se recunoască „repetent la procesul de adaptare".

„Om singur lîngă om singur". Fiindcă „nu se ştie niciodată cine pe cine, cine cu / cine şi cînd şi la ce" şi „nu mai contează dacă sau dacă nu", se poate presupune încă de la primele pagini ale volumului *Podul* (2000) că ne aflăm în faţa unui poet al nominativelor, căci acuzativele sînt excluse ori se exclud axiomatic din calculul existenţial. Din referinţele critice am reţinut că poezia lui IOAN ES. POP e „densă şi stranie" (lucru verificat, de altminteri, prin aglomerarea de nominative nesigure şi năuce, care şi-au pierdut autoritatea şi rostul, rămînîndu-le doar îngînarea monotonă, în ecou, a numelor lor prime); că se va spune cîndva că este vorba despre un mare poet, nici unul dintre comentatori neîncumetîndu-se s-o spună, maiorescian, aici şi acum; şi că acest mare poet recurge la „asumarea naufragiului şi spaimei pentru a le revoca într-o viziune dramatic-lirică, homeopatic funcţională" (în lectura lui Laurenţiu Ulici, şi el om al septentrionului – apropo, în *mar*-ul regăsibil în întregi fraze lirice aş vedea mai degrabă obsesia *Mara*mureşului decît a mării, obsesia unei

margini de mare dispărută). Nominativele subscriu frazei lui L. Ulici. Carența de existență („Aici viața se bea și moartea se uită" poate fi, într-adevăr, un vers sîcîitor ca orice etichetă) ori alergia la excesul (imaginar) al trăirii sînt vindecate prin exerciții de *fire* în timp și spațiu. Un fel de rînduială – așa a fost să fie – e recapitulată pe îndelete, cu trăgănări de doină ardeleană și cu speranța, vagă și încăpățînată, a descoperirii unei ieșiri. Poemele sînt naturi statice cu *umbre* mișcătoare, descrise (cîntate) ca-n picturi naive trecute, în van, prin școli înalte. Totul *stă, plutește, este,* într-un trecut etern și confuz și un viitor incert, între care prezentul își numără alb averile: „este vinerea și este seară", „e un ceas în cameră", „e și un pepene roșu", „e trei dimineața", „aia-i fereastră, ușa-i dincoace" (o ușă coșmardescă, desigur, în lumea nominativelor cu verbe zadarnice: „7. **batem în uși să ne deschidă să ne** lase să ieșim, dar cei de dincolo nu ne aud și / bat și ei în uși să le deschidem să iasă / și cînd se deschide dăm tot peste noi / dar nu ne luăm în seamă și zicem noi vrem să ieșim / și ei zic vrem să intrăm, nu luați cu voi ușa, / n-o să avem ce descuia la ieșire, / o să rămînă gol în perete, / n-o să avem de unde ieși."). Dialogurile nu pot fi decît sumare și cu toate valențele libere: „mircea a zis vai și lumea a zis vai am zis / vai". Numărătoarea prin nominative continuă canonic și poate cuprinde orice cînd „totul este posibil și / nimic nu mai are rost": „12. **își sărbătorește ziua. e fericit. pe** / masă lumînări, farfurii, pahare. e fericit. are treizeci de ani de / moarte de la naștere încoace".

Citind și recitind poemele lui Ioan Es. Pop pentru a identifica gustul de madlenă al memoriei mele livrești, două secvențe am putut scoate la suprafață. Mai întîi, cîntecele pe care tatăl meu, maramureșeanul, mi le cînta în copilărie, iar eu le percepeam ca pe niște stranii descîntece cu „Mamăle, tatăle", cu „Bată-te de biräuț, / Drumul țării cel lunguț", cu „Peste deal Văsîi…". Genitivele nu pot fi frecvente într-o poezie cu rădăcini de Ardeal de nord – apartenența nu intră în discuție, posesiunea e mai degrabă interioară. Doar atît că nu i se mai știe rostul cînd „drumul țării e lunguț". Cea de-a doua secvență mi l-a adus în minte pe Jack Kerouac, cu *jam-session*-urile sale monotone, cu naivitatea refrenelor de jazz, improvizate și libere fiindcă nimic din lumea mare nu li se supune. Am senzația că la Ioan Es. Pop funcționează același tratament liber al materiei verbale și existențiale, același ritm legănat, cu pași mărunți, într-un *swing* care visează orizonturi nesfîrșite și răspunsuri. În *Banchetul,* de pildă, se descrie o *saga* ordonată și implacabilă. Lumea și viața ca o încăpere cu paturi pe vîrste și generații, fiecare urmîndu-și lin mutarea din unul în imediat următorul: „așa a fost mereu în casa noastră: / trei paturi prin care trebuiau să treacă / pe rînd toți. și fiecare, vreme de generații, a / urmat acest traseu și asta a devenit cu timpul lege / și pe asta s-a întemeiat casa noastră". Încetineala, așteptarea, încleștarea lungă și ascunsă

ocultează legea adevărată a zilei: ne naștem pe rînd și murim pe sărite. Om singur lîngă om singur, improvizează în partitura eului liric descîntece de aflat un rost. „Du-te mai departe, ins nemișcat", căci „aici viitorul / aproape-a trecut".

Vezi și *Ieudul fără ieșire*, 1994; *Porcec*, 1996.

Fără vîrstă. Vîrstele traversate de poetul ADRIAN POPESCU pentru a atinge fără de vîrsta încep de la copilul rătăcitor prin „pulberea lumii", îmbătat de apartenența la „seminția de stele" („odată am știut să zbor, odată / Dovadă n-am, dar îmi aduc aminte"), continuă cu iluminări secrete ale celui pariind pe flacără și cuvînt („cine nu crede în cuvînt / nu crede în el însuși"), cu strania cutremurare, blînd-ezitantă a unei metafizici încă tulburată de visceralitate, lumina fericită alternînd cu penumbra și prevestind un grăbit crepuscul, o încuibare în sine. Cu privirea tot mai ațintită asupra a ceva „mereu indescriptibil", își exersează „tăria de a rămîne așteptînd pînă la capăt", în murmurul tainic al elementelor, și de a tenta decuparea cărnii muritoare după un „tipar sideral". Delicat, prelins printre lucruri, dar luînd mereu seama la ființe, Adrian Popescu își ține cu amîndouă mîinile lipită de chip o mască a sobrietății, a morocănoasei, canonicei bune-cuviințe, a supunerii și umilinței. Însă îi alunecă neîncetat printre degete un surîs și o șăgălnicie, o copilărire sau o caldă duioșie înțelegătoare. Nimic prefăcut în această împerechere a măștii cu cea mai năucitoare sinceritate. Verticalitatea sa e ușor adusă de umeri, gata să îngăduie plecări și aplecări, strictețea poruncilor se îndulcește sub adaosuri metaforale, asprimea îi e prefăcută și capricioasă ca o femeie. De altminteri, toate locurile de pe harta poeziei sale sînt feminine, ici-colo potențate de un ambigen androgin. Iată-le: *Umbria, Focul și sărbătoarea, Cîmpiile magnetice, Suburbiile cerului, O milă sălbatică, Proba cu polen, Vocea interioară, Călătoria continuă, Pisicile din Torello, Fără vîrstă*. Un singur masculin în *Curtea medicilor*. Întîmplarea se datorează, firește, mai întîi feminității limbii române - toate cuvintele importante pentru descrierea dimensiunii românești a existenței sînt feminine - feminitate asistată de un ambigen cu „dublă personalitate", cu acces la valențele androginiei. Dar e la fel de adevărat că Adrian Popescu are o structură fundamental feminină, atributele agresiv masculine fiindu-i străine; ca oricărui adevărat poet, de altminteri. *Sărbătoarea, cerul, mila, călătoria, cărțile cu foșnet suav, Poezia* însăși invocată cu șir de feminine - *copila, femeia, înțeleapta, nestatornica, fidela* - sînt prelungiri firești, moduri de a fi ale unui „Ovidiu valah, / menestrel transilvan, / răzvrătit franciscan, / îndîrjit umbrian, / crelin nesupus."

În *Fără vîrstă* (1998; cuvînt înainte de Dan Cristea), este invocat „adolescentul ce-am fost". Ne-vîrsta interioară vede în călătoriile reale sau

imaginare *ceea ce vrea să vadă*. Ca urmare, locurile evocate cu un exces de toponime, de o sonoritate ce-şi ajunge şi aruncă în imprecizia visului orice itinerar, sînt copleşite de *stări* şi amintiri închipuite. Ochiul se deschide înăuntru. Acolo descoperă „extazul aproape păgîn", „fluidul aburos al elementelor conjugate" şi un „gust de Paradis". Vreau să spun că regăsind, cu „fericită disperare", „copilul înaripat şi banal de care fugisem mereu", Adrian Popescu nu semnează un jurnal liric de călătorii. Dimpotrivă, fiecare poem e nu o plecare, ci o reîntoarcere; locurile memoriei sînt, *toate*, înăuntru, au devenit, au fost întotdeauna rădăcini. Cărările Paradisului terestru au fost dinainte trasate în zboruri onirice de recunoaştere. Confruntarea cu realitatea lor fizică e simplă supunere la reguli de supravieţuire: „Distanţa dintre mine şi zburătoare ferm trebuie menţinută / pentru a supravieţui amîndoi" şi „ca de ploaie, de vîrstă să fugim în galeria cu portic".

Geografia reală e, desigur, oricînd identificabilă. Dar nu ea contează, ci geografia imaginară a poetului. Adrian Popescu a descoperit în această lume locuri pe care le-a adoptat şi le-a apropriat firesc graţie „cheilor" pre-destinate ale locuirii sale poetice. E fals, atunci, să spui „am fost şi eu acolo". Nu poţi spune decît: „pot visa, de-acum, şi eu, călăuzit de vers, acele locuri."

O încercare de genosanaliză asupra celui mai proaspăt volum al poetului nu face decît să întărească portretul deja intrat în istoria literaturii. *Oglinda, vocile, vibraţiile*, „subtilele *mişcări* ale dublului astral", traduse prin *fervoare, mînie* (mereu blîndă), *pasiune, febră, înfiorare, însoţire, părăsire şi împăcare în „candela braţelor"* păstrează tonalitatea feminină a versurilor, cărora ambigenele le adaugă accentul personalizant: *miros* jilav, *nume* uleios, *strat* de aur, dar mai ales „un *susur* de apă curată" şi "*mîlul* fierbinte, prefirat printre degete".

Aş încheia pe această din urmă diadă. Regăsindu-şi oricînd adolescenţa în trupul fără vîrstă („Tîrziu mi-am pierdut inocenţa adolescentului, / cînd eliberat mă credeam de ispitele lumii, / acum mai seamăn eu sfîntului ce vorbea cu păsările, / sau sînt doar o pasăre pe care o hrăneşte / din milă Dumnezeu?"), Adrian Popescu este locul comun, cutremurat de o blîndă, stăruitoare restrişte, al celor două feţe, amîndouă adevărate şi susţinîndu-se reciproc - puritatea şi macularea, apa curată şi mîlul. De aceea, în versurile: „Căzut în păcatul de-a iubi efemerul, / viaţa mea e moartea, ca plată a căderii" mi-aş îngădui, în loc de comentariu, o îndreptare: "… ca *răs*plată a căderii."

Gîndirea continuă, aşa, ca în vis. „O adevărată poezie a realului ar trebui să fie *vizionară* în *simplitatea* ei aparentă, simbolică şi complexă, construită pe o structură mentală de profunzime, cu grijă ascunsă în straturile textuale… Poezia de care vorbesc nu e una a «lipiturilor», ci a

faptelor, lucrurilor, personajelor *în legătură*… (1987); „Un *fragmentarism sinergetic*, al montării eşantioanelor lumii cu adevărat semnificative într-un scenariu care să exprime un întreg, care să contribuie la coagularea coerenţei" (1988); „Scrisul… o formă de a găsi pe bîjbîite ceva care să semene cu tine, aşa ca în vis, cînd te solidarizezi cu o fiinţă care pare a fi tu." (1996); „Cred că în zilele noastre scriitorul nu are cum să nu ţină cont de gîndirea continuă şi uluitoare care-l înconjoară. Şi «gîndirea» aceasta despre care vorbesc e pretutindeni, în lucrurile mici sau - pentru unii - nesemnificative." (1998)…

Am ales, în loc de prolog, aceste cîteva decupaje dintr-o carte despre „iedera scripturală", *Volubilis* (1998), în care, pe urmele Hortensiei Papadat-Bengescu, SIMONA POPESCU - dezinvolta eseistă - transferă asupra scriitorului în general natura agripantă a femeii (*învăluire, încolăcire, acoperire - ocrotire?*, *agăţare*). Eseuri mai vechi şi mai noi se ordonează de la sine graţie coerenţei interioare - „simonităţii"? - pe care autoarea o cultivă cu o încăpăţînare verticală, asemeni unui grădinar. Temele mari - pe care, în două vorbe, le-aş numi *legă(tu)ri* şi *dezlegări*, cu toate „frunzarele" de subînţelesuri posibile - sînt mereu aceleaşi, însă nu şi monotone. Le găsesc în poemul-carte *Noapte sau zi* (1998). Deşi se preling unele în altele, „visele de peste noapte" şi „simţămintele de peste zi" se supun unei tradiţii nu neapărat susţinute de limba română - printre puţinele în care *ziua* şi *noaptea* sînt ambele feminine! Spectacolul nopţii e de o feminitate agresivă, colcăindă; o magmă aţîţătoare, cuprinzătoare, o beţie bîjbîind în căutarea vieţii trecute şi viitoare, gata să scoată la iveală legături uitate, să reconstituie, după legile unei coerenţe bizare, structuri: „… încep / să crească / aburii tari ai nopţii / să-şi facă loc neştiutul / să se-ntindă pe dedesubt rizomii otrăviţi / pe cînd se ţes arătările noi / turbioanele pîcla sub soarele întunecat". Feminitatea preia funcţii oprite, invadează „limanuri de tihnă": „Cum trece *raza* de lună uitată / fecundînd *creierul* moale şi cald". Raza e cel puţin androgină, în sens macedonskian, fiind impulsul necesar creierului întîrziat sub regim diurn („Sunt zile cînd lumea-i prea simplă / şi-o ştii pe de rost"). Fiindcă, dacă totul se leagă „în întunericul rotitor / în burta camerei", ziua are suficienţa rece, „activistă", superficial responsabilă a masculinului - e o zi „întunecată şi bătrînă", cu lumini, tresăriri, jumătăţi de sensuri împrumutate viselor, coşmarelor nopţii. Vedeniile zilei par mereu secunde, derivate: „Sunt un magnet de carne şi nervi / spre care / vin piliturile străine / se-amestecă / m-acoperă / de nu mai ştiu de mine." Aş remarca iarăşi că răzvrătirea Simonei Popescu este mereu aspră şi suavă. Între vis şi veghe, gînd şi cuvînt, „simonitate" şi lume, poeta experimentează învelişuri, multiple personalităţi verbale cu care, într-un taifas neobosit şi de o stranie seninătate, caută *miezul*. Poemul - deşi ivit dintr-o sensibilitate şi inteligenţă înrudite cu cele ale

Martei Petreu, de pildă - nu atinge niciodată infernul, monologul în pustiu, jupuirea, confruntarea atroce cu propria scindare, ci păstrează încă urme de basm (în vreme ce Marta Petreu a încetat să-şi mai spună poveşti, deşi le-a disecat impecabil mecanismele). Întrebările au ochii mari ai Alisei în Ţara Minunilor: „şi-n fulguraţii scurte / cînd vezi / de unde e… ce vezi?" Chiar dacă fîntîna de acces e „de ceaţă", dicţia poemului (nicidecum „albă"!) ţine, încă, spaima în frîu, n-a fost smuls ultimul văl. Curiozitatea e pură, încercările de a se potrivi cu lumea din jur au doar o uşoară crispare, nu şi disperarea netă, înaltă, rotundă, aş zice, din „apocalipsa" Martei Petreu. Aici mai sînt spărturi, bănuiala că răspunsurile ar putea fi, cine ştie? mîntuitoare: „În vis, se întîmplă să mă văd ca prelungire a ceva. A mea?"; „Şi experienţa asta nu intră şi ea oare în urzeală, în melodia ta?"

Prelungită din „tratatul" despre plictis, „se-mparte fiinţa-n două la ceasul plictiselii". În *două* sau în mai *multe*. E multiplicată şi… feminizată. Ruperea, frîngerea, tăierea, indiferent ce rupe, frînge ori taie, feminizează – o fac în *două*, ori în mai *multe*. Fiindcă lucrurile şi fiinţele, plurale, sînt, în română, feminine. Oglindirea, umbra sînt şi ele feminine. Gîndirea, fiind şi ea răsfrîngere, nu putea fi decît feminină. „Linişte, măi, că îmi visez gîndirea!" Celălalt, om al faptei, diurn, e vinovat de „zgomot", „huruială", „foşgăială", „vorbărie arţăgoasă", „ciripeală agresivă", bruiază „arta nedumeririi". Excepţionale „peripeţiile" Simonei Popescu în tărîmul gîndirii, al visului, al dublului (multiplului). Una dintre enigmele „neexplicate" – aceea a legăturii dintre gînd şi cuvînt şi dintre amîndouă şi miezul fiinţei – este verbalizată în despuieri rotitoare, în aproape-prăbuşiri, semnul situîndu-se artificial pe ritmul zilei cosmice – Noapte *sau* zi, nu noapte *şi* zi, introduce îndoiala încă din titlu şi o întreţine de-a lungul întregului volum. „Forţa-pală" a nopţii e privilegiată. Coşmarele ei, oricît de terifiante la prima lectură, de doldora de o recuzită quasi-demonică, împletesc legături, ţin forţele rebele laolaltă, incită, provoacă spaime, buimăceli, milă, greaţă („Mi-e greaţă brusc şi *ştiu* / că nu-i scăpare"), sînt vii, au durată („şi înainte / şi-napoi / e cale lungă…"), pot fi străbătute cu sufletul la gură şi antenele în alertă. Ziua, în schimb, e spulberată sub presiuni străine, personalităţile „simonidice", prinse într-un spectacol uimitor, tensionat în timpul nopţii, dispar lăsînd în urmă o coajă vulnerabilă, fragilă: „Mă plictiseam de groază / culori difuze dantele-ameţitoare de imagini sterpe / vîrtejuri lente *nimic nu se lega* (s.n.) / o forţă incredibilă stătută / mă împărţea în tranşe…"; „Îmi pregătesc ieşirea din mişcare. // Vine ea Noaptea iar!"

Jurnalul plurivoc, rezonînd fin (şi afin) la (toate) semnalele contemporaneităţii, cu dezinvoltură copilăroasă (adică păstrîndu-şi intacte uimirile şi nesfiindu-se să le mărturisească), ironic şi „ficţionar" („Ca să-nţelegi e nevoie de un coeficient de ficţiune"), *Noapte sau zi* îţi lasă pe limbă un gust de „soare tînăr revărsat în oglindă".

Marin Sorescu. Despre MARIN SORESCU am scris doar „referenţial" trimiţînd la stilul său atunci cînd aveam de definit opera altora. Îmi era, cu alte cuvinte, subiect înainte de a-mi deveni obiect. Fişe, note, însemnări pe marginea cărţilor sale îl descriau ratînd, o simţeam prea bine, cheia. Viziunea sorresciană ţinînd de calitate, de esenţă, de mişcare proprie, „inglobantul" literaturii sale îmi aluneca printre degete. Portretele, unele dintre ele, îl izolează într-o facil reluată şi preluată ecuaţie ludică, umoristică. Lipsite de perspectivă, îl rup nepermis de tradiţie. Fiindcă, pentru a fi el însuşi, poetul descinde. Sorescu îşi făcea intrarea în arenă cu „părinţi" imaginari, împrumutaţi temporar - vezi *Singur printre poeţi*. „Marca" avea să prindă şi să se dovedească rezistentă. Zeci de pagini exegetice îl vor închide în „singurătatea" lui.

Iată că *Poeziile alese de cenzură* (1991) - nicidecum „perla creaţiei soresciene", cum exagerează, păgubitor pentru poezia lui Marin Sorescu, Dan Zamfirescu - mi-au relevat o filiaţie pe care o presimţeam de mult fără a o putea numi. Poate fiindcă sînt, într-un anume fel, mai puţin supravegheate, cu o alură, voită ori nu, de jurnal, aceste poezii au ridicat vălul: Marin Sorescu face parte din familia de spirit, rară, a lui George Bacovia. Apropierea poate părea, recunosc, şocantă. Fără a ştirbi în vreun fel originalitatea celor doi poeţi, lăsîndu-le întreagă retorica proprie, individuantă, identific atitudini congruente, mişcări lirice asemănătoare. Iată cîteva: asumarea cotidianului în datele lui cele mai banale, mai puţin spectaculoase, mai umile, şi înregistrarea lor cu o dez-mirare (grimasă la Bacovia, rictus ironic la Sorescu), care le scoate din anonimat transformîndu-le în emblemă a condiţiei umane; expurgarea oricărei formule tradiţional „frumoase", dinamitarea sistematică a convenţiilor literare, ignorarea anume, semnificantă, a pitorescului, suavului, decorativului; somarea cititorului să vadă criza în elementar, în obişnuit, în primar; greutatea de plumb a existenţei diurne - turnată în căderi şi sumbre atîrnări la Bacovia, tradusă pe dos, cu aparentă uşurătate, în dez-văluiri ca-ntr-o doară la Sorescu; simplitatea tragică a compoziţiei, lucrată în gri-cenuşiu la Bacovia, în tonuri pure, de aberantă imponderabilitate la Sorescu; interioritatea obstinată a perspectivei - eul situat în centrul arenei receptînd, isterizat de plîns ori de rîsul galben, toate loviturile lumii; monotonia ca dimensiune funciară a fiinţei, lamentată în refrene lugubre la Bacovia, sonorizată în jocuri pe buza prăpastiei la Sorescu; transcenderea elementarului, a prozaicului, a meschinului nu prin operaţie metaforală, cathartică, ci prin refacerea drumului înspre corespondenţele prime; deconspirarea semnificaţiei majore, în ordine existenţială, a derizoriului, a minorului; capacitatea de a atinge duioşii extreme prin eliminarea recuzitei de gen şi exersarea unei comunicări imediate, de o sinceritate

disperată… Paralela merită o dezvoltare amănunțită.

Deocamdată, cîteva cuvinte despre *Poezii alese de cenzură*. Deşi cuprinde poezii declarat conjuncturale, cu aluzie transparentă la stări de lucruri databile şi irepetabile, volumul acceptă lectura în două registre; unul „terestru", retrospectiv, altul suspendat, prospectiv. Nu avem de-a face cu un soi de fosile, exemplare de muzeu ori de album, moarte o dată cu împrejurările care le-au provocat. Dimpotrivă, pot fi citite dinspre trecut înspre viitor. Evaluarea trecutului pare să fie, de altminteri, singura formă de viitor la care mai avem acces: „Ni-i viitorul înapoi" (*Mă uit*). Să ne amintim că, în tectonica secolului nostru, vechiul regim oniric, cel premonitoriu, a fost abolit în favoarea visului legat exclusiv de trecut („Şi căutînd în vremi trecute tîlcuri", „Mă prăbuşesc cu visu-mi dedesupt!"). În acest „secol orb ce delirează" (*Aici*), Marin Sorescu vede prelungirea „agoniei unui veac suspect" exasperantă pentru Bacovia. Ştiu amîndoi că „începe timpul lumii sfîrşite" (Paul Valéry) şi că simptomele nu trebuie căutate prea departe şi nici mascate cu vorbe frumoase. Vremea nu mai e decît „o hemoragie / De zile, otrăvite la izvoare", climatul de angoasă, de nevroză, de nihilism s-a generalizat. Aşa stînd lucrurile, accentul nu mai cade pe filele de dosar social şi politic, simple manifestări particulare, „provinciale" ale unui rău cosmic. Mişcările ființei în spațiul scriptural, de veghe, contează în primul rînd. Şi atunci poezia devine zvîcnet, zbatere şi mîntuire. („Trebuie să învățăm să învingem monotonia născută dintr-o dublă absență: a Divinului ca amăgire şi a Umanului ca utopie" - Marcel Moreau).

Este bătălia în care s-au înrolat Bacovia şi Sorescu mînați, deopotrivă, de o ireprimabilă speranță. Zdrențuită, hăituită, încolțită, dar speranță cu toate acestea. Gîndul morții, permanența lui („Cel ce mă scrie, poate-a isprăvit?" - *Prin indigo*; „Căci viața-i moarte, moartea viață / şi amîndouă sînt delir" - *Mişcare*) înseamnă garanție a măsurii, a lucidității, iar scrisul însuşi, poezia, performare a speranței, sfidare a „inevitabilului de după colț". „Cînd scriu aştept", mărturisea Bacovia. Aşteptarea este şi motivul fundamental al poeziei soresciene.

Cele mai multe dintre poeziile volumului apelează la forma fixă (sonet) - nevoia, poate, a unei forme care să capteze şi să supună, măcar iluzoriu, informul, diformul. Perfecțiunea discursului este şi ironică provocare aruncată urîțeniei: „acest delir şi-acest dezmăț" - *Profeții mincinoşi*; „cu tine nici nu-ți vine să mai stai"- *Rău de ficat*. („Aici n-ar sta nici o iubită" ar spune Bacovia). O utopie în plus, „iluminare zadarnică" sau „adaos la delir", cuvîntul urzeşte punți ale eului către sine. „Fragilă-alcătuire şi capcană", trupul încape dimensiuni uriaşe, metafizice, cînd verbul înseamnă „formidabilă / cădere în sine / cu captare de cosmos"; „Tot sapi în spații şi te-astupi în gînd". Cele mai frumoase versuri ale volumului numesc deschiderea blînd-isterizată a poetului înspre semnele şi semnalele unei lumi tot mai străine, mai ostile, din cauze care

îşi sînt şi efecte într-o devălmăşie a legilor amețitoare. Poezia este speranță, fragilă, dar unică. „Lumea sfîrşită" e acuzată cu violență, insistent, poate excesiv - ca la Bacovia - în speranța că totuşi, în cele din urmă, va cere recurs.

În loc de încheiere provizorie transcriu un poem: „Încet, încet ne ducem / Nu ştim unde, / Bolții de stele groapa-i corespunde. / Cariul pe cruce litere mănîncă / şi şterge înțelegerea adîncă. / Iar inima în fluviul vremii prund e / Tot curge gheața peste ea, s-aruncă, / Şi de granit dacă ar fi, o stîncă, / tot şi-ar ştirbi zvîcnirile rotunde… // Şi cum ne tot cărăbănim încet, / Păşind cu stîngu-afară din sonet, / Păşind cu dreptu-afară din sistem, // se iscă-un rost de care mă şi tem: / Un invers marş, neînțeles, secret, / ca o psalmodiere de blestem".

„Că nu sînt vorbele după voia omului". Aş putea depista în poezia lui LIVIU IOAN STOICIU (*Poemul animal. Crepuscular,* 2001) un soi de exasperare față în față cu lucrarea/lucrătura implacabilă a limbii. Istoria de echivocuri a deja-rostitelor-întîmplări-ale-ființei este parcursă cu un mecanism de bruiat locuri comune şi de înlocuit (într-o gesticulație arbitrară abil controlată) cu libertatea deşănțată pe care o oferă limba (poți spune orice şi orice lucru spus îşi revendică un loc în teritoriul cețos al realității), dar şi cu încăpățînarea strepezită, un pic acră şi secret încîntată de propriile performanțe expresive, de a propune o nouă ordine. Încă una. În *Crepuscularul* său, pe care îl înțeleg ca substantiv, creat şi adjudecat de poet, cum ai spune „ierbar" sau „insectar", Liviu Ioan Stoiciu nu spulberă neapărat regulile tradiționale ale sintaxei, ci, mai degrabă, se strecoară atît de aproape de miezul incandescent din care se ivesc şi se înlănțuie cuvintele, încît aparențele sînt cele spulberate şi rostirea se re-face funcție de ultimele descoperiri – pe cît de senzaționale, pe atît de năucitoare. Nu întîmplător, titlurile în ordine alfabetică ale *Poemului animal* sună ca transcrise dintr-o carte de tălmăcit vise. Subînțelesul, unul dintre mai multele posibile, îmi pare limpede – nimic din ceea ce i se întîmplă omului contemporan nu e întocmai ceea ce i se întîmplă, ci trimite la o cu totul altă întîmplare, şi ea nesigură şi lucrînd după legi absconse. Stoiciu simte acut „pericolul prăbuşirii din interior". Diagnosticul e pus în urma unei îndelungi, prelungite anamneze. De aici multele feminine de vocabular psihiatric pe care se sprijină schelăria poemelor: *închisoare, dezvăluiri, demență, încătuşare, bîlbîială, supunere bleagă, degradare, agitație, predestinare, obidă, jenă, frică, moarte, întrebări, oroare, caricatură, somnolență, insomnie, neizbîndă, mască, ruină, dihanie, oboseală, resemnare, putreziciune, deziluzie, strîmbăciune, împrăştiere, deprimare, îndoială, durere, urîciune, greață, nelinişte, suferințe, presimțiri, lehamite...* Fişa clinică înregistrează, sistematic descendent, *scăderi, căderi, scufundări, sîngerări, depărtări, hărțuiri, rătăciri*.

Sonoritățile nu aduc nici ele nici o tuşă trandafirie – *plînsete, tropăieli, răcnete, pîrlituri, urlete, fîlfîiri, zgomote ciudate, duruit de tobe...* Umoarea e bacoviană, dar se manifestă pletoric. Expresia e mereu excesivă, uneori redundantă. Paleta geme sub petele de culoare, scrîşnetul metafizic e policrom, alb-negrul nu-l satisface. Contrapunctarea viscerală a enervării creierului abandonat intemperiilor veacului – mereu suspect şi agonic – e şi ea firavă. Inventarierea anatomică din *Poemul animal* e înşelătoare. Cearta continuă, nici o consolare nu oferă căldura trupului cînd „chiriaşul" e etern-neîmpăcatul. Limba (poetică, nu anatomică) e singura, cu furie exploatată, supapă la îndemînă.

„Aş ieşi din viață afară". Descris de critici ca un senzual melancolic obsedat să-şi țină sub control răbufnirile la temperaturi artificiale scăzute, ADRIAN SUCIU îmi pare (în *Nopți şi zile,* 2000) mai degrabă un copil precoce (bătrîn?) rătăcit în decorul vieții mature, incapabil să-i înfrunte ori să-i accepte compromisurile: „Iubesc tot ce-am lăsat în urmă"; „Dac-ar fi drum înapoi, pe el de mult mi-aş fi / rupt încălțările...". Volumul de debut era şi el al unui copil mereu teribil, degustîndu-şi precocitatea oarbă, într-o lume deja prea vîrstnică (*E toamnă printre femei şi în lume*) oarecum grăbită şi nepăsătoare, lăsîndu-l *Singur* (a doua plachetă), cu toate poftele proaspete şi nesatisfăcute, amenințînd cu înăcrirea: „neîncăpătoare lume pămîntul". Un aer stătut apasă toate poemele. Îmbufnat, alintat, imatur cu dichis, poetul traduce în negativ semnele şi semnalele vieții, rezultatul fiind nu respingerea lor, ci respingerea sa: „Tot ce-ating e cenuşă. Pod năruit. Hăcuire de aripi. / Prieteni mai vin, rar, să mă vadă. E noapte / ca-n clopote, ei se-aşează prin colțuri şi tac. Nu-i / înțeleg şi nu-nțeleg aceste focuri mari de vreascuri. / Şi nu mi-e dor de nimeni". Titlul (*Nopți şi zile*) sugerează oboseli pripite, monotonie acră, exasperare vînătă, revoltă mocnită cu gesturi uitate. E, cred, o răscruce. Instrumentele senzualității prea timpurii şi lacome şi-au secat înfiorarea. O coborîre brutală în visceralitatea pură – expresivă, necruțătoare, lovită de aripa morții – ar putea reactiva vulcanul. Deocamdată, substantivele citite pe dos adastă, batjocoresc inutil trecerea, o sfidează cu glas abia auzibil. Răzbunarea e fără obiect. *Pierderi, noroi, cîntec de leagăn zdrențuit, amorțit, inimă de lut, rugina care îneacă tăişul* (cu un subînțeles erotic, de altminteri descifrabil în umbra multor secvențe), *durerea* aproape laitmotivică, *întîmplarea suverană, fără lumină* sînt tuşe previzibile, tot aşa cum verbele se încăpățînează să nu construiască: *a tremura, a alunga, a ocoli, a îneca, a cădea, a zdrobi, a putrezi, a coborî.* Placheta pare demolatoare şi mai frenetică decît lasă să se înțeleagă. Vorbele coboară, sapă adînc în lumea „care nu mai e ca la-nceput" şi promit remanieri: „Nu mă răscol. În visul cel nou / moştenesc mari întinderi. Şi spun: / ce-a înecat veacul se-adună la ce-au alungat semințiile nopții."

Vezi şi *E toamnă printre femei şi-n lume*, 1993; *Singur*, 1996.

În metru antic. Asupra a două teme de atît de largă „audiență", moartea şi bătrînețea (*Şcoala morții,* 1997; *Desfăimarea bătrîneții,* 1998), VALENTIN TAŞCU adastă cu sfătoşenia cuceritoare a celui care, doar el, ştie totul şi-i poate învăța şi pe alții. Acest ton de mic tratat, de îndreptar, de *şcoală* atrage în primul rînd cititorii: ți se spune ceva tainic, ți se vinde un „pont" despre o „meserie" inevitabilă.

Elegia erotică latină - cea a unor Tibul, Properțiu, Ovidiu - este o alegere excepțională. Are reguli, strîmtorări, organizări, dar şi o libertate învăluitoare a topicii. Sintaxa poate pirueta cu învolburări de dans gitan, o cadență scurtă te poartă implacabil de la un vers la altul, ca o viitură. E un vuiet armonic, hipnotizator în fiecare poem. O puritate tulbure. Sfătoşenia, vechimea grea a frazei țin şi de, să zicem, Ilisafta lui Sadoveanu ori de Neagoe Basarab. Oricum, filele foşnesc a papirus, e un miros de pivniță veche, aromată, ori de pod miraculos. Amîndouă, moartea şi bătrînețea, vin de foarte departe, îşi pierd trăsăturile accidentale şi intră în istoria firească a ființei. sînt, iată, ambele intravitale.

Să scrii despre moarte şi bătrînețe pe melodia elegiilor antice, pe partitura la *Ars amandi* e o soluție uimitoare ca efect scriptural şi ca forță a mesajului. Față în față cu două teme atît de grave, chiar posomorîte, Valentin Taşcu alege domesticirea lor în ritmuri. Litania strunită a hexametrilor şi pentametrilor echivalează cu o îmblînzire. Toate detaliile mizere şi respingătoare descrise ca într-o lecție, ca într-o „învățătură", îşi pierd stridența şi cîştigă în adîncime, în naturalețe. Călăuza se călăuzeşte şi pe sine. E limpede că organizarea formală îi era poetului necesară. Ambele volume au rame, delimitări, puncte de sprijin şi de echilibru aşa încît înaintarea poate începe, poate intra în detalii şi, mai ales, se poate *încheia* fără a însemna „încheierea" autorului. „Falsul" nu sare nicidecum în ochi, cadența e atemporală. Martorul morții şi al bătrîneții pare *întreg* şi competent, dincolo de orice îndoială, deşi experiența sa e, fireşte, incompletă, parțială, trunchiată. El n-a „terminat" nici de murit, nici de îmbătrînit, dar vorbeşte *ca şi cum.* Acesta e farmecul, aceasta e vraja.

Cîteva amănunțiri. *Şcoala morții* este alcătuită din două cicluri. Primul, *Şcoala,* utilizează ca „manual" de predat rînd cu rînd *Oda în metru antic* eminesciană. Metrul antic este, aşadar, programatic, premeditat şi cumva impus de o autoritate în materie. Marea călătorie, trăită reversibil, deci nefiresc, de autor, este proiectată în magie, în mister. Sfaturile decurg adesea din experiențe pur mentale şi din devieri. *Ars moriendi* stă în vecinătatea lui *Ars amandi,* se pot atinge şi, uneori, confunda. „Pierind adeseori", omul are la îndemînă „moartea mică", experiență repetabilă: „Cu mult mai bine-i să mori, / de cît mai multe ori, de cît mai multe ori". Mai mult, fantasma thanatică e feminizată în

aceleaşi intenţii - „E mai frumoasă şi cu glorie moartea - femeie / decît moartea-bărbat". Moartea este apropiată cu gesticulaţie erotizantă - ea-ţi cere să fii frumos, s-o iubeşti pe-ndelete, să prelungeşti agonia, să i te supui. Relaţia e din ce în ce mai intimă, mai egoistă: „Şi atunci supus mă îndrept / către unica sursă de moarte / - propria mea fiinţă - / şi-o ascut pe fîşii de cer, cu bulgări de gheaţă, / o ascut pînă urlă de tăişul ei neted"; „Ea creşte şi lacom mă întreabă / pe mine cu mine, făcîndu-mă mic, / nevăzut pierind înc-o dată". Fragmentul de experienţă thanatică directă este detaliat cu incursiuni din trecutul imemorial, într-o refacere a istoriei morţii egală cu istoria fiinţei. Sînt experimentate liric stări succesive - moartea de sine, moartea celuilalt, romantică, moartea domesticită şi cea sălbatică. Cîteva dintre ipostazele etnice ale ceremonialului morţii sînt descrise în ciclul secund, *Stiluri de moarte:* egipţiană, ascunsă, hispanică, norvegiană, wikingă, tibetană etc. „De vorbă cu tot ce se mişcă-năuntru", încropeşte un reţetar alchimic de împăcare cu propria moarte: „Dacă ţi-ai precizat din vreme numele morţii, / privirea ei, culoarea şi modul ei de-a vorbi, / mai mult decît sigur nu mai ai prea mult de făcut". O altă relaţie cu moartea este exclusă. Excepţionala înscenare din *Adio* despre cum ar fi să-ţi iei rămas bun de la moarte îmi reaminteşte o frază a lui Marcel Moreau: „Avem remuşcarea de a nu fi zei, ca şi cum ar fi stat vreodată în puterea noastră să devenim, avem remuşcarea de a fi muritori, ca şi cum asta ar fi urmarea ignoranţei noastre…" Singurul care poate muri de două ori este „poetul sau omul năpraznic", adică acela „ce două fiinţe în el poartă" şi se poate desprinde de sine, o vreme, ascultînd de trinitatea valorantă *femeie, vis, moarte* şi purtîndu-se de mînă printre adevăruri ultime.

Defăimarea bătrîneţii dejoacă „greaua povară a vîrstei" prin privirea ei neruşinată în faţă. În aceeaşi ritmare somptuos-elegiacă, dar cu o alerteţe în plus fiind vorba, de data aceasta, de o experienţă în curs, nu de rememorarea unui episod trecător, semnele de taină sînt inventariate cu un surîs extrem de eficace în colţul gurii. Pierderile („Tot ce era cît se poate de simplu: / curtea şi laţul, locul şi braţul, / inima caldă, culcuşul, tăierea, / vraja diversă, ritmul, plăcerea, / vinul şi vina, omorul încet, / pasărea duhului vînată pe piept, / pipa şi pacea, versul molatic, / umărul dulce pus pe jăratic, / palma fluidă, gîtul zglobiu, / venele arse în tocul cel viu, / geana deşartă şi glasul scăzut - / totul, chiar totul pe rînd s-a pierdut") aduc o înţelepţire iconoclastă şi un discret haz de necaz. „Zarea strîmtă şi neputincioasă" a senectuţii se deschide neaşteptat sub întorsături de logică de o eficienţă netă: vîrstnicul poet e gata să ia fetele „sub aripa mea, care fiind că / n-a fost niciodată aievea, / nici n-a putut / să se frîngă şi nici să se plece". Locul amintirii a rămas neschimbat şi-n el pot fi înscenate „dezbătrîniri". Organizarea intervine şi aici mulcomind restriştea şi dînd iluzia că trecerea poate fi stăpînită. Sub potop de feminine şi de ambigene

androgine, sînt numărate *degradările,* e desenată migălos şi exorcizant *anatomia senectuţii,* se intonează versuri-descîntece *aproape funebre.* Cumpăna, îndoirea, melancolia, durerea, povara se ameliorează în repetate poeme cu titlul *Les filles* şi *Les femmes* - o pendulare extrem de expresivă între ce-a fost şi ce n-a fost să fie. Ca şi în cazul morţii, bătrîneţea se înfrumuseţează pentru cel ce *ştie:* „Cît nu începi să uiţi pe unde eşti / şi nici nu-ţi faci iluzii că te afli / în altă parte decît adesea ţi se pare / e foarte, FOARTE BINE, / şi poţi să-ţi zici că nu e PREA TÎRZIU, / deşi tîrziul… VINE!"

Şcoala morţii şi *Defăimarea senectuţii* nu sînt cărţi ale resemnării, ci ale lucidităţii care ştie să-şi alăture expresivitatea pînă la a stărui obsesiv şi cumva *luminos* în mintea cititorului. Să citez, în loc de încheiere, o strofă aproape biblică despre frumuseţea urîtului şi binele răului: „Cel ce-a primit mulţimea de daruri - / le va pierde; cel ce / nimic nu a primit, nimic / nu va primi, dar nici va fi să piardă. / Harul său va fi / de-a-mbătrîni frumos, şi cald, şi fără teamă / că frumuseţea i S-AR LUA".

Erotografii sau despre androginie. Explozia quasi-pornografică a sexualităţii din anii '60 încoace nu-i decît firească după secole de perversiuni silite. *Retorica iubirii* dintre războaie prevestea, timid, o eliberare. Este vorba despre recuperarea şi reabilitarea senzualului, a visceralului după epoci de uscat raţionalism şi îngrădiri mic-burgheze. După cel de-al doilea război mondial, rătăcit printre mari teme şi probleme, erosul e discret, vorbeşte în surdină, metaforizînd ipostaze tradiţionale şi machiindu-le, cînd şi cînd, cu nuanţe datate. Deşi conştient de sine, sexul nu vorbeşte încă. Supus altor interdicţii, pudic, stă pitit după cuvinte îngăduite. Ca în filmele de epocă, lumina se stinge de îndată ce protagoniştii se sărută insinuînd prelungiri înlănţuite, iar aparatul de privit îşi întoarce capul. În ultimii ani, au apărut şi la noi cărţi în care sexul s-a demutizat, exersînd limbajul libertăţii.

FLOAREA ŢUŢUIANU (*Arta seducţiei*, versuri, cuvînt înainte de Nicolae Manolescu; autoare a trei cărţi înaintea acestei antologii: *Femeia peşte*, *Libresse oblige*, *Leul Marcu*) a provocat cîteva reacţii înţelegătoare. Pictoriţă şi graficiană, cu acces la limbaje de o ambiguitate cu nenumărate valenţe libere, poeta e descrisă ca „ageneraţională, atipică, ambivalentă şi ambiguă" (vezi Simona Sora în *Dilema*), recunoscîndu-i-se astfel capacitatea de a privi viaţa trupului cu o naturaleţe scăpînd de sub tutela oricăror legi şi reguli ţinînd de un loc sau un timp anume. Aceeaşi comentatoare o apropie, parţial, de Marta Petreu, Angela Marinescu, Rodica Drăghincescu, dar şi de Gabriela Melinescu sau Nora Iuga. „Bacantă cu aspiraţii mistice" care îşi încifrează aventura sexual-poetică căci „sexul din inima cuvîntului" e punctul său forte, Floarea Ţuţuianu îmi pare de o originalitate netă, căci privirea sexuată e atotstăpînitoare şi ea poate traduce orice altă perspectivă. Nu e vorba de inserţii de

senzualitate/sexualitate într-o canava mult mai cuprinzătoare, ca la poetele citate mai sus (fiecare cu vocea/strigătul ei, inconfundabile), ci de o gesticulație inversă: pe suprafața sexuală a existenței sînt încrustate toate celelalte dimensiuni. Acestea apelează, pentru a se comunica, la limbajul sexualității. Excesul îmi pare deliberat. Ni se anunță nu că totul e sex, ci că sexul, aidoma oricărei alte *secvențe* existențiale, poate vorbi, şi el, în numele tuturor, e reprezentativ şi expresiv. Fețele duble şi interşanjabile („Pe această limită a echivocității între masculin şi feminin, între născătoare şi născut, între fecioara vestală şi tîrfa sulemenită ia naştere poemul") lărgesc ținta manifestului şi valabilitatea lui, deşi „Încă nu s-a născut / bărbatul care să-mi fie jumătatea mea de femeie / Chiar dacă plîng între coapsele mele / iubiții mei sînt bărbații de treabă ai altor femei."

De la Mircea Iorgulescu (vezi cronica din *„22"*), rețin termenii *erotografie* şi *erotogramă*, în sensul tradițional al acestor cuvinte compuse, ca maniere plastice, *eros* fiind materialul/instrumentul ales pentru descrierea eului şi a lumii. Criticul comentează coperta: un nud focalizat pe zona sexului, acesta acoperit de două mîini împreunate feminine cu un ochi deschis în mijloc – ochiul lui Courbet din *Originea lumii*, zice Iorgulescu, deşi trimiterea e şi mai amplă, poate, la ochiul din centrul universului, Veghetorul, la pîndă, ca faunul macedonskian, de pildă. Receptarea esențial tragică: „de la Arghezi încoace, angoasa morții n-a mai apărut în poezia românească cu atîta năprasnică forță", nu face decît să întoarcă din drum semnele poetice înspre conexiuni de mult oficializate. Oricît de valabilă, relația eros-thanatos a ajuns, am senzația, într-un punct mort. Eliberată un ceas mai devreme decît sexul, moartea a reintrat în conul de umbră al amăgirilor sosite dinspre medicină, aşa încît sexul însuşi e surdinizat în perechea deja epuizată, aşteptînd noi infuzii de energie şi sens. Iulian Boldea descoperă la Floarea Țuțuianu: „sinceritate brutală, lipsa de complexe în demascarea complexelor feminității, desacralizare a eului şi demitizare a erosului, o foarte acută implicare în latura biologică a ființei". Chiar dacă află sprijin în versurile citate: „Sunt un trup care se dă la cuvinte" „Acesta îmi este trupul – broboane de sînge şi rouă - /al cărui cîntec de lebădă /Sunt", efectul îmi pare mult mai simplu şi mai larg. Acuta implicare în latura biologică a vieții nu e descoperirea poetei, ci trăsătură a vieții umane însăşi, de cînd lumea. Atîta doar că acum *latura biologică* a prins glas. La Floarea Țuțuianu, pare să fi vorbit dintotdeauna, căci nu poți identifica nici o ezitare, nici o poticnire, cum se mai întîmplă la proaspeții abonați la neruşinare. De aceea, toate cuvintele se află la locul lor, şi şocantă şi rară e tocmai această descoperire a cititorului. Că lucrurile sînt extrem de simple dacă le ei aşa cum sînt. Simple.

Fantasme şi predestinări. Tocmai terminasem de răsfoit nr. 396 al *Dilemei*: „Specific național, identitate națională", cînd mi-au căzut sub

ochi două dintre cărțile lui THEODOR VASILACHE: *Carnaval la Gurile Dunării şi alte fantasme* (1997) şi *Primul milion şi alte fantasme* (2000). I-am citit fantasmele imediat după ce am numărat pe degete, asistată de Septimiu Chelcea, autostereotipurile etnice pozitive ale românilor (ospitalitate, hărnicie, omenie, muncă, inteligență, cinste, patriotism etc.), apoi pe cele negative (necinste, hoție, lene, dezbinare, caracter uşor influențabil, toleranță, credulitate, delăsare etc.), pusă pe gînduri de profeția autorealizatoare (o definire falsă a unei situații devine adevărată prin consecințele ei); după ce mi-am reamintit cuvintele lui C. Rădulescu-Motru despre zorul românesc („În noi trăieşte încă sufletul strămoşilor noştri păstori şi agricultori primitivi, suflet care se agită cîteva luni pe an şi hibernează în tot restul timpului") şi ale lui Andrei Pleşu despre candoarea enunțiativă a românilor, „obiceiul de a vorbi *despre noi* şi nu *în numele nostru*". Cărțile germanistului ploieştean, care şi-a luat lumea în cap în 1978 şi a revenit vorbind în versuri despre „starea națiunii", mi-au părut un supliment al revistei. Deşi împărțite în volume, cicluri, poeme, versurile alcătuiesc un monolog continuu, insistent şi alert, care-şi extrage relansatorii textuali din conştiința coincidenței etnice de atitudine şi perspectivă. Obsedat de predestinări, dar şi imprevizibilul destinal, Th. Vasilache versifică psihologia poporului român într-o tacla inteligentă şi nuanțată, marcîndu-şi cu umor exagerările şi sperînd nemărturisit, dar cu o febrilitate incandescentă, lizibilă printre rînduri, să fie contrazis de auditoriu. Crochiurile sale la omul românesc al ultimelor decenii sînt, însă, de necontrazis, mai ales cînd îşi joacă subtil ambiguitatea: „Dacă e binecuvîntare sau blestem să te naşti / la Gurile Dunării? / Probabil şi una şi alta. Important însă este / să recunoşti de la bun început pericolul / unei atari întreprinderi şi, încordat, / să fii gata în orice moment / să porneşti ca glonțul din puşcă... /.../ Chiar aşa: la noi, după ani în care nu se întîmplă nimic / de-ți vine să-ți zbori creierii de plictiseală, / nu ştii niciodată ce-aduce ceasul..." *(Viața cum curge ea la vale)*. Cum lesne se poate observa, „fantasmele" sînt un soi de fabule, cu morala cîteodată introdusă cu o bruscă uimire: „Chiar aşa!". Autostereotipurile etnice sînt demontate, subminate, luate în răspăr ori dramatizate într-un dosar alcătuit filă cu filă mai ales spre ştiința noastră, a celor de la Gurile Dunării, decît a altora, curioşi, la o adică, să afle cum sîntem. Astfel: „Şi cum la Gurile Dunării / nici moartea nu e punctuală / ci dă buzna cu sufletul la gură scuzîndu-se / pe cine-ştie-ce motiv de întîrziere – în general, ai timp suficient să te salvezi / de pildă sărind pe fereastră... /.../ Chiar aşa: la noi dacă nu s-ar muri pe capete / de lene şi de indolență / aproape că s-ar putea trăi veşnic..." (*Zbor în bătaia tunului*). Simptomele sînt enumerate cu un umor scrîşnit pagină după pagină. Fantasmele din *Primul milion* îşi organizează tirul din două unghiuri de vedere, *De aici* şi *Din lumea cealaltă*, acasă şi

în lume evoluînd același ins greu de amăgit, gata să se ia măcar la harță dacă nu la trîntă cu toate stereotipurile societății contemporane. Raportarea la întîmplările prezentului se face din perspectiva omului și românului deopotrivă, adică uneori cu o luciditate detașată, dezîncîntată, alteori cu o privire vag aburită, chiar sentimentală, dar nu mai puțin „răspicată". Fiindcă, instalat *în* locurile comune despre români, patrie și străinătate, e în stare să ia distanță cu degajarea pe care i-o asigură umorul. Înainte de toate, despre umor e vorba în aceste *fantasme* (ar fi de discutat despre numele „subversiv" pe care-l alege autorul pentru propriile rostiri). Acel umor tăios, gureș, dispus la paranteze și divagații, la curent cu interpretările tradiționale, dar cîrtind neobosit împotriva tuturor. Cronicarul se autoinclude în propria cronică – acel *noi* repetat cu monotonă exasperare; mai mult, mica „țiganiadă", cu voci și perspective multiple, e interpretată de unul și același actor, capabil de „împielițări" dintre cele mai diverse, de rostiri în numele fiecărui *eu* sau *tu* care-l alcătuiesc pe *noi.* De aceea morala, deși insistentă, pune pe gînduri. Nu mușcă, nu atacă, ci dezvăluie, pune în lumină, întoarce pe dos întîmplările naționale și umane cît să li se vadă căptușala cam roasă de „încremeniri în proiect", întăriturile cam slăbite, urzeala cam încîlcită și rară.

Ca atitudine mai degrabă decît ca formă a versului – aceasta din urmă, mai leneșă parcă la jocul vorbelor încîntate de propriile piruete semantice și încăpățînat pliată pe *temă* – fantasmele lui Theodor Vasilache păstrează ceva din Sorescu, cel din *Ecuatorul și polii,* mai ales, părînd atinse și de retorica ambiguu-patetică a lui Adrian Păunescu. Ploieșteanul traduce în gureșenie de sud o înclinație mai degrabă ardelenească de a observa critic și certa sfătos Lumea. „Dar cînd filează Istoria, nu mai e nimic de înțeles...", iar Omul Modern, apatrid, locuitor cu chirie al lui „ubi bene", e „produsul steril / al mai multor limbi și culturi..."

„Ce creier uriaș are cuvîntul." Deloc trecut cu vederea – dovadă grupajul de referințe critice care încheie antologia *Acțiunea interioară* –, CĂLIN VLASIE a rămas, în pofida atîtor priviri exegetice, cam invizibil. S-au spus despre el următoarele: „limbaj prețios ridicol", „comediograf atacat de melancolii", „vodevil", „neobișnuitul asociațiunilor lexicale", „inventator de cuvinte", „versuri stranii", „predispoziție ludică", „fantasmagorică", „bizar și imprevizibil", „rigoare și fantezism", „joc grațios cu lucruri grave", „nebunie a combinărilor", „poezii cu măști", „retorică barocă", „singurătate". Toate acestea și altele la fel îl transformă într-un *caz* și, prin urmare, îl izolează pripit, renunțînd la orice tentativă de „salvare". Fiindcă poezia sa îmi pare un strigăt repetat din chiar miezul crizei. Motoul spune nu doar uimirea în fața descoperirii că forța cuvîntului e uriașă, ci și că un creier uriaș vorbește fără încetare, acoperind pămîntul cu variante nesfîrșite ale rostirii, ultima,

definitivă, scăpînd mereu printre degete. Coborînd la nivelul cuvintelor, am încercat o lectură cu ochii mijiți, așa cum ar privi un pictor peisajul înainte de a-l pune pe pînză, sperînd să-i descopere ritmurile secrete. Descoperirile sînt frînturi de interpretare, degustîndu-și deocamdată provizoratul.

Așadar, cei șapte pași ai acțiunii, de la *Descompunerea zilei* la *Psittey*, coboară dinspre gureșenie spre tăcere. Risipa exaltată, nesăbuită aproape a spunerilor de început, marcată trufaș de vreun „spun:", „spuse:", „vreau să spun că", se amăgește cu visul comunicării, al dialogului, al comuniunii; fiecare rostire este încă, foucauldian, un eveniment, face istorie; în același timp, într-o gesticulație mereu dublă, dacă nu multiplă, se insinuează degradarea, zădărnicia („zadarnic îi cîntă poetul", „ea continuă să comunice, nebuna", „memoria zilei fără a exprima ziua", „gata, s-a isprăvit cu afirmațiile"). Nu doar la nivelul genului substantivelor, feminitatea e copleșitoare. Pre-destinat, aș zice, *rostire, zicere, spunere, întrebare, cîntare, numire* sînt feminine lungi și grele. Dar dincolo de datul feminității limbii române, cea secondată îndeaproape de ambigenul indecis și, cumva, aberant („urlet", „sunet", „geamăt" țin aproape de femininele superbiei), Călin Vlasie simte greul cuvîntului ca urmare a unei feminități copleșitoare. Cuvintele sale sînt, aș spune, gravide. Jocul și melancolia se nasc din această constatare a unei feminități nestăpînite a limbajului, în stare să înmugurească, să se umfle, să dospească. „Republica semnelor", deși asurzită de „trîmbița unui trebuie minuțios", e cotropită de „vechi flecăreli / și tînguiri fără chip", de „semne găunoase", iar „ce auzi nu-i vîntul", înșelătoarea „ritmare" a „tăcerii" imită *unda*, cea bună conducătoare de semnale obscure, cosmice, „unda jucăușa undă", cea care face „semne infinitului". Poemele se înlănțuiesc o dată cu trecerea anilor, verbele căderii (*cădeau, curgea, se revărsară, coboară, s-au scurs...*) sînt tot mai greu de rostit, împotmolite în *cenușă, umbră, spaime, nebunie, ceață, gînduri, duhori*. Scoica devine simbolul sensului ascuns, de neatins. Vîrtejul langajier scoate un „putred zgomot", „tot / ce / atingeam / se prefăcea în / irealitate". Magnitudinile sînt urmate, firesc, de „enorma așteptare" din sonete. Scufundătorul a obosit să înregistreze proliferarea vorbelor. „E tîrziu, e departe", lumea e bolnavă, ființele stinghere, uluite, uitate.

Prea-multul cuvintelor nu și-a deconspirat rostul. Se anunță o „renaștere din litere", o aruncare a seminței în neant „tăcut tăcut anti-tăcut". E ceea ce se întîmplă în *Întoarcerea în viitor.* Redescoperind *arta ritmării* (*melodie, viers, danț, muzică*), redescoperă un sens firav existenței: „Trăiești? Trăiesc, trăiesc". Renașterea din litere se petrece la propriu. Cuvintele „grele" ascund în ele alte cuvinte, poate cele adevărate. Cioplitorul purcede la desprinderea lor din blocul verbal. Deocamdată, sînt înșirate perechi de cuvinte (mulțimi de litere) intersectate, sugerîndu-

se legături misterioase, miezuri verbale fecunde şi, iată controlabile: „**tăc**ere şi ră**tăc**ire / **pas**eri şi s**pas**me / re**cif**e şi **cif**uri / **val** şi con**val**escenţă / **vi**suri şi pro**vi**zii / l**aur**i şi **aur**ă / n**ave** şi c**ave**rne / s**omn** şi **omn**ipotenţă / **nis**ip şi mo**nis**m / **umbr**ă şi s**umbr**u / p**usti**e şi ac**usti**că”. Pentru a descoperi omul ascuns în alt om, Călin Vlasie îndrăzneşte sfîşierea metodică a limbii. Expediţia sa ţinteşte, în fond, aflarea seminţelor vorbirii. Secvenţele comune perechilor de mai sus născocesc un cifru straniu, un soi de limbă a păsărilor: *tăc, pas, cif, val, vi, aur, ave, omn, nis, umbr, usti*... Ca-n desenele lui Escher, consistenţa realului e iluzorie, totul se poate preface oricînd în altceva. În *Cerul 45* e transcris un asemenea lanţ de prefaceri înspre *eu*: aşteptare → aer → abur → ceaţă → vast coridor → ochi imenşi → pietre în apă lină → eu. *Cei opt inorogi* demonstrează forţa gestului mărunt, forţa detonatoare a literei în inima cuvîntului, aş zice, în *Ceaţă şi aură* procedeul e exploatat la maximum. Ca-n anagramele lui Saussure, se descoperă înţelesuri şi sunete subterane, curgînd implacabil în pînzele freatice ale poemelor. Pustia e rescrisă, poeme în oglindă ori mai degrabă stranii matrioşti poematice, „vlasilalii”, insinuează faceri concentrice, suprapuse. Procedeul e un joc, însă unul năucitor, hipnotizator. Ca şi Saussure, poetul intuieşte existenţa unui text sub text, a unui pre-text, înainte-text, o hypogramă care descrie Sensul. Atît de uşor se naşte poemul secund din poemul prim, încît experienţa e abandonată cu spaima atingerii unui prag interzis („în**ge**rul **s**culp**te**ază în corp**ul** tău / o **ari**pă **d**elta”, de pildă, naşte „în gestul / arid”). Firesc, ultimele poeme sînt bîntuite de tăceri, năluciri, îngînări, de frig şi linişte, cerul se închide, „omul (re)începuse să vorbească singur”, în cenuşiu şi murdar se caută în van „ceva alb”. „Să fii singur şi fără singurătate”.

Vezi şi *Neuronia*, 2003.

„Cămaşa de forţă a realului”. Dedublată, atinsă de un sindrom verbal al personalităţii multiple e poezia lui GELU VLAŞIN din *Tratat la psihiatrie* (1999). Sigur, titlul ambiguu e „făcătură” menită să te pună pe gînduri, dar şi să te prindă în capcană. Numeşte şi vindecatul trecut printr-un tratament („fabulatoriu”, îmi vine să spun), dar şi aparent-sănătosul informîndu-se doct şi suficient la faţa locului, ori chiar dedicaţia, „la”, unei instanţe feminine dominînd veacul 20 şi uniformizînd prin tocmai hărnicia cu care individualizează („tu eşti / un coşmar dintr-un vis / de mulţi ani / rătăcit / într-o groapă / comună”). Depresiile, sindromurile, ipohondriile, amneziile şi celelalte psiho-stări care-şi împrumută, cam forţat, numele poemelor sînt, majoritatea, efecte ale senzaţiei de strîmtoare – un soi de cămaşă de forţă a realului: „vitrina-i cam strîmtă”, „ochiul îngust”, „mansarda prea strîmtă”, „patul îngust”, privirea strivită, coapsele zdrobesc stăpînite de instincte primare. Privirea înceţoşată – ochii sînt

mereu prăfuiţi, înguşti, întorşi, răzvrătiţi în uimire, bolnavi de mirare etc. – îşi alătură firesc sufocarea, sacadarea transcrisă simplu în frîngerea excesivă a versului. Disconfortul e compus din ingrediente aglomerate anume, stropite din belşug cu semnele de recunoaştere, englezite ori ba, ale erei internetice. În spaţiul, şi el strîmt, al plachetei, numele lucrurilor se repetă halucinat, fără şansa, întrezărită măcar, a numirii ultime – „disperare prin hol de / nebuni mă alergi / pînă-n zori / ca să scriu colorat / cum exist”. Culoarea e dată de ambigene maculate precum „decor absent”, „rînjet cretin”, „gînd primitiv”, „zîmbet ascuns”, „zîmbet care-şi arată / colţii”, cărora le e refuzată forfota plurală. Silabele – aşezarea în pagină, ruptă, cu spaţii goale arbitrare, sugerînd ritmuri subterane, reduce cuvîntul la condiţia de silabă – sînt, într-adevăr, stridente, iar „paginile fug printre degete”. Silabisirea poetică a lui Gelu Vlaşin e în stare să sugereze nesiguranţa, dibuirea, exasperarea „cuvîntului care muşcă din creierul tău”, însă, apăsînd pe o singură pedală, poate provoca dezacordarea melodiei conţinute dincolo de jocul liber al clapelor.

Jucătorul de rezervă al lui MIRCEA ZACIU (volum de versuri unic şi postum, alcătuit de Ion Vartic şi Marta Petreu, 2000) s-a ivit dintr-o presiune a spaţiului şi timpului deopotrivă: într-o şedere la Roma „a fost pentru întîia oară că am simţit acel *otium* specific latin, care venea din aer, din vechime, din culoarea cerului, din atmosfera extraordinară ce domneşte în acel «centru de studii», într-un cuvînt din simplul fapt (simplu? la drept vorbind miraculos!) că mă aflam tocmai la obîrşia noastră… Să nu rîzi, «maica Roma» după care au tînjit toţi ardelenii mei din alte veacuri nu e o simplă figură retorică! Ei bine, toate astea concurînd, m-am pomenit «versuind»”. Versurile profesorului sînt, asemeni textelor din singularul volum *Teritorii* al aceluiaşi, de o rarefiată, dar caldă senzualitate, stăruitoare şi creatoare de halou. Aş zice de *luminiş*. Forţa lor indiscutabilă vine din alcătuirea atentă, mereu livrescă („E aproape neverosimil ce multe elemente de / pastorală poţi întîlni / într-o simplă plimbare la ţară”), a unor privelişti încărcate de *istorie*, însă o istorie a fiinţei sub vremi, nu a vremurilor, un fel de *locuire* catalizatoare: „Bate rar un clopot de seară între vişinii / scuturaţi de friguri / printre porumbişti neculese curge mai departe / tot Someşul”. Adesea singurătatea ambigenului ori a masculinului (*zgomotul* apei, *frigul* odăii, *fitilul* zilei, *orizontul*, zbaterea *plopilor*) este vindecată prin recurs masiv la feminine, fie ele plurale ale ambigenului (*friguri*) ori feminine [*porumbiştile* virgine străjuind (pe)trecerea Someşului] ca-n strofa de mai sus, ori lanţuri de feminine, ca-n evocarea repetată a copilăriei: „Flori ţărăneşti de-ale bunicii”, *cîrciumărese, dumitriţe, tufănele* etc. Amintirea stă sub semnul femininului ca orice *obîrşie. Pieţe, case, fîntîni, străzi,*

drumuri (pluralul călătorului întîrziat, degustînd cu lăcomie, sub amenințare, locurile), *miresme, culori* și *cărți* – lasă deoparte, între paranteze, „orizontul beat de griuri" și exersează logica ultimă a genurilor cuvintelor: „*Pustia* din mine / întîlnește *deșertul* pur și simplu / e bine" (s.m.). Însoțirea destinală e degustată prin traversarea unor trepte inevitabile: *toamnă, durere, pîlpîire,* „a *lumii lumină* umilă", „mișcarea aceea de *aripă* transparentă / sub pudra de pastel a polenului". Jocul cu infinitive lungi din *Ordo amoris* nu-i decît firesc: *iertarea, îndurarea, atoateînțelegerea, revărsarea, sfîrtecarea, disperarea, iubirea.* Tot așa cum portretul țării transilvane e desenat din *turla bisericii, mireasma sînzienelor, iarba înaltă, pădurea tînără, podgorii, flori, mireasmă, dogoare, livadă, vocea bunicii, mormintele familiei*; feminine îmblînzind *merii sălbatici* și singure în stare să compună ideea de țară – „sentiment difuz și fierbinte / fluid ca sîngele".

Fișe de lectură

MIHAELA BIDILICĂ-VASILACHE, *Singurătatea copacului* (1997), urmată de *Printre cutele perdelei* (1998), *Existențe* (1999) și *Atelier de dumnezeire* (2001). Fiindcă ușurința cu care poate scoate astăzi oricine o carte (sau mai multe!) mă face mai circumspectă decît mi-aș dori, nu voi comenta deocamdată nici una dintre cărți, mulțumindu-mă să transcriu o poezie – **Teatro*dologie*** –, în stare să promită decuparea unei voci lirice greu de trecut cu vederea în viitorul apropiat: „Nici nu-mi vine să spun că cerul ăsta n-ar mai avea fund / (*se întinde poetul*) // Păi uite-te la el, nici nu-mi prea vine să spun că n-are // Și totuși pune și tu mîna pe el / (*și poetul își cheamă un cititor din sală*) / Pune mîna pe cer, omule / Dar omul nu poate. / Omul n-ajunge la cer. / (*și poetul se uită la el disprețuitor*) / Fie, hai spune-o: sînt prea scund. / Bun. Și-acum mai rar. / Pune mîna pe poem, cititorule / Dar omul nu poate. Omul n-ajunge la poem. / Omul e prea scund. // Du-te, cititorule, și pune măcar mîna pe optzeciști. // Al naibii cer, știam eu că poeții l-au pus prea sus. / (*în scenă intră Demiurgul care roagă operatorul să mute / panoul un metru mai jos*).

MARIANA BOJAN, *Arta înfocării*, 2001; vezi și *Epistole din Piața Norilor*, 2001. Mariana Bojan a început copilărindu-se și a înaintat pas cu pas, vîrstele biologice și cele poetice neintrînd în conflict și ruptură, ci însoțindu-se în creșteri firești, de nimic din afară zorite („... încet după cuviință / Timp însetat de propria-mi ființă"). Poezia și Pictura – cele două limbaje la îndemîna sa – slujesc ființa fragilă și tenace rătăcită în „bestiarul somnolent", insinuant despotic, în cele din urmă, al unei lumi care și-a risipit minunile: „Singură / cu cei patru ochi ai mei / înspăimîntați / intru cuminte și surdă / în parcul chimerelor". Privirea vastă astfel dobîndită poleiește feminin lucrurile și își asumă responsabilități uriașe. Într-un univers în derivă, facerea de sine, durarea, mîntuirea, chiar, cad în sarcina ființei singure și (auto)truditoare. Sensibilitate oximoronică, hrănindu-se din contrarii și cumpene gospodărite cu o încăpățînată „voință de armonie", poeta strunește fiorul tragic cu o artă aparte a prefacerii „zdrențelor secolului" și „zdrențelor visării" în haine de sărbătoare ori măcar de carnaval. Vaga discursivitate a pînzelor sale ficționînd fantast în marginea realului își află isonul în aspra plasticitate a poemelor degustînd „chimerele de soi". Comentariul verbal al poetei este sensibil secondat de plasticizări posibile. Sînt straniu sugerate, prin metode greu de pus într-o formulă, încadrări, contururi, pete de culoare, tușe pipăibile. Scutite de sensul

lor prim – acela de instrumente ale comunicării –, cuvintele se înlănțuie cumva din stratul lor secund începînd, în lăsarea deoparte a suprafeței. Tărăgănarea jucăușă, prezentă mai ales în volumele de început, dar stăruind mereu în fundalul poemelor, mărește „bobul de minciună" pînă la dimensiunile unui micro-univers straniu, intim, de un confort „mitologic". Poeta stoarce „mustul zilei" și-și țese migălos bestiarul diurn în care fie sînt ispitite valențe ambigene, generos disponibile ale femininelor, fie se împrumută ambigenului singular, eșuat în strîmtoarea masculinului, perspective feminine eliberatoare. Epitetul, surprinzător mereu, își extrage surpriza în forța catalizatoare din împăcarea lucrurilor de ne-mpăcat: „mîțe spumoase", „uimiri ovale", „strada nătîngă, muritoare", cu perspectivă barbiană, „oasele vegetale", „vreji existențiali", „ziua ciorchine", „crîng de disperare", „dulceagă sminteală" și o foarte expresivă, aproape perversă „dovlecomanie". Tablourile scripturale sînt lucrate pe îndelete și alert, ritmul sprințar creînd iluzia de amplu și falduri. Seninătatea se traduce în tușe cenușii, tristețea în culori strălucitoare, umorul e discret într-o lume a mărunțului și profunzimii, cu deliruri aproape dureroase: „alb de negură stătută / răsucită-n nimburi false"; „Mă tulbură nebuna mea risipă / Ca o banană coaptă în dulci fileuri"; „am cuib statornic un dovleac în lapte / Cu-nsîmburata lui filosofie". De spus, în treacăt, că rotunjimea senzuală, lehuză a dovleacului îi eclipsează cu totul masculinitatea, în zona tulbure-încețoșată a subtextelor, a zvonurilor arhetipale femininele dominînd net, fie că e vorba de stări poetice – *disperare, frică, neputință, ispitire, dorință, ură, ispășire, melancolie, uimire* etc. –, de „recuzita" fundamentală a ființei – *noapte, mireasmă, lumină, legendă, părere, ursită, taină, veșnicie* etc. – sau de nume umile căzute din cotidian în textura poetică și alcătuind extrem de expresive „naturi moarte": *ușă, buruiană, stradă, pîine, coajă, floare, cenușă.* Și-n volumele mai noi scrisul/desenul își păstrează linia de vis, magică și conotantă, sperînd exorcizări. „Arta înfocării" încearcă să găsească/să născocească o lume în care concretul se înfrățește cu diafanul, amîndouă prinse în „piroane de umbră". Visul invadează lumina zilei obligînd-o la subtile cutremurări și viziuni, tristețea știe să rîdă, oricît de strîmb: „... în poala unui înger nebun / care mă urmează șontîc-șontîc / cum o ființă rău vindecată / de copilărie". „Dezastrul minuțios" al vieții este inventariat cu o gesticulație „democrată", boaba și fărîma își pot așeza oricînd tabăra alături de marile teme lirice, într-un canon subtil, expresiv. Un univers umanizat, palpitînd sub cele mai banale dintre formele sale, căci Mariana Bojan privește „în ochii mici ai obiectelor / numărînd trupuri".

DORA BUNTA, *Această femeie trebuie omorîtă cu pietre,* debut (2003). O surpriză această poezie puternică, tăioasă, cu o tușă densă, apăsată, sfidînd cu un scrîșnet fin prejudecăți și tabu-uri. Dora Bunta, studentă la filosofie la Cluj, vorbește deschis, cu o plăcere a detaliului șocant ca-n bestiariile medievale, despre moarte, senzualitate, deznădejde, singurătate, voință de a fi autentic. Un veritabil "discurs contra piedicilor" (cum ar zice Marcel Moreau), în care visceralitatea atroce – căci trecută prin lungi bătălii – își alătură meditația cu naturalețea redescoperită a acestui început de mileniu.

DUMITRU CERNA, *Între două pustiuri* (2001; antologie). Secțiunile volumului se organizează, retroactiv, sub poala *Poemelor dobrogene* din 1999 (tot așa cum *Elegiile* punctează în fundal starea elegiacă). „Adăpostit în cuvînt, ca oul în porumbel" (o adăpostire, cum se vede, provizorie și cu dublu tăiș), născut lîngă Tulcea și trăitor în inima Ardealului, degustînd faptul mirabil că-n limba română infinitivele sînt nu doar lungi, ci și ascuțite, își împerechează substantivele după legile limbii materne, fecundînd amintirea și adăugîndu-i limpezimi verzui ca-n boaba de strugure eliadescă. Întregul ciclu e lucrat în delicate emailuri, amintind de atmosfera densă, prevestitoare, plină de arome uitate și înfiorări fără nume din versuri pillatiene și voiculesciene. Poezia irumpe dintr-o nevoie de comunicare prin metaforă irepresibilă. Dumitru Cerna este/se simte purtătorul de cuvînt al unei seminții tăcute, cu acces la cuvîntul rar, prețuit pentru sonorități încărcate de istorie, coapte sub arșiți deșertice.

Îmblînzit de cuvînt, cîntăreşte tot mai exasperat descreşterea valorii de întrebuinţare a tristeţii („cîtă tristeţe degeaba!") într-o eră a mondializării destinelor. De-valorizarea emoţiilor individuale în „zborul scurt al vieţii" îşi pune amprenta asupra constantelor poetice. Poeziile lui Dumitru Cerna, indiferent de forma pe care o îmbracă, mizează pe metafora îndelung şlefuită într-o gesticulaţie de la un punct încolo gratuită, gata să cadă în manieră ori în simplă „făcătură", dar şi pe o mereu reluată descriere a unor Absenţe obsesive, cu imagini surprinzătoare, lucrînd în subteran „des-făcătura" poemelor viitoare. Cea dintîi mare absenţă e a lui Dumnezeu. Invocată stăruitor, divinitatea îşi pierde axiomatica atotputernicie, e un copil ce aşteaptă să fie alintat, mîntuit. Zeul se aşează cuminte şi dezarmat alături de poet, uniţi întru plictiseala faţă în faţă cu o lume terminată, imperfectibilă, nesupusă, care nu mai poate fi *Creaţie* şi nici n-o preţuieşte în ipostazele sale omeneşti. Absenţa lui Dumnezeu este una copleşitoare, o pseudo-prezenţă, în fond, în stare să tulbure abia încropite certitudini. „Cerul degeaba" e o imagine emblematică a stării poetice, mai degrabă decît a poeziei însăşi. Aceasta adulmecă „mirodeniile cuvîntului" şi-şi caută neobosit înlocuitori. Iubita/iubirea e şi ea o absenţă. „Mai amară decît moartea", e chemată să decoreze chenare decupate din realitatea prozaică, să le promită înfiorarea. Însă poemul/poetul rămîne în sfera egoistă şi egocentrică a celui îndrăgostit de cuvinte. Dăruirea şi generozitatea sînt imposibile şi, prin urmare, eliminate din proiectul poematic: „luminez doar în nămiezi / cînd nimănui nu-i mai pasă de beznă". A treia absenţă, cea mai bogată, e cea a Poetului însuşi. Evoluînd mereu *între,* cu feţe duble ori chiar multiple, într-o rodnică situare oximoronică („Infatuat şi sfios cu alură de lord / port cu evlavie cravata şi teama"), îşi acordă nenumărate definiţii provizorii, ironice şi autoironice, recuzite ale „mersului pe sîrmă zîmbitor şi poznaş". Poetul este, rînd pe rînd, „angrosist de cuvinte degeaba", „sceptic de rezervă", „suspect de melancolie", „fiu abandonat al Păsării Ibis", „ostenitul bolovan care n-a mai ajuns în vîrful Golgotei", „singuratic şi aproape nătîng…" „Boieritul" e vinovat de a fi viu faţă în faţă cu trecutul său defunct rătăcit în labirintul memoriei. Nedumerirea, amorţirea, tristeţea, nesăbuinţa sînt decantate şi descîntate cu răbdare - „exersez încetineala" - de „acrobatul de nevoie" „deasupra de moarte". De aceea, incantaţiile „madlenice" din *Poemele dobrogene* sînt pietrele de hotar cele mai rezistente. Graiul meglenit ispitit în jocuri „frunzuratice" cu limba copilăriei are efecte durabile asupra cititorului, indiferent care-i sînt relansatorii propriei memorii afective. „Muritor şi minuscul", prea cald pentru „o vietate cu rostul visării piezîş", Dumitru Cerna a dibuit calea, nu şi Rostul. Încăpăţînarea cu care adaugă piatră după piatră drumului său pune în discuţie chiar rostul Poeziei în Cetatea contemporană. Amăgirea sa harnică nu-i şi amăgitoare, însă alternativa întîrzie să se arate. Vezi şi *Cireşe amare*, 1993; *Poeme translucide, 1996*; *Sceptic de rezervă*, 1997; *Pasărea Ibis şi Agresorul*, 1998.

LUCIA DĂRĂMUŞ, *Limelfice. Poeme-ou* (2003). Fragilă şi tenace, deopotrivă, cu o iubire extrem de copilăroasă pentru cuvinte şi lumină, cu toate succedaneele sale corpusculare şi crepusculare – de unde şi predilecţia pentru însemne *scripturale*, credinţa părîndu-mi, în cazul ei, mai degrabă un joc incantatoriu şi un model comportamental, nu atît imitat după texte şi legi sacre, cît inventat, într-o încăpăţînată mişcare generoasă spre oameni, hotărîtă să nu se lase smulsă prea curînd din vîrsta inocenţei şi a purităţii –, L.D. publica, discret, *poeme anacronice* în placheta austeră LIM-LIN (2002). Nu e operantă în cazul unei asemenea poezii încercarea de a descoperi eventuale modele sau idoli nemărturisiţi. Simplitatea jucăuşă a versurilor îşi ajunge sieşi. Mai mult, profită, cu un abia sesizabil zîmbet mucalit, de sensuri ascunse şi etimologii uitate, imaginînd o limbă doar a sa, rudă nu prea îndepărtată cu *sparga* Ninei Cassian. Cu poemele în minte, cu privirea mereu senină şi luminoasă nu te lasă să presupui care îi va fi pasul următor. E sigur, însă, că îţi trezeşte curiozitatea.

RODICA MARIAN, *Subterane şi clopote* (2001). Sînt de identificat în acest dintîi volum, pritocit în îndelungi, discrete subterane, cel puţin două maniere de facere a poemului: una a descrierilor ample, uimite de mulţimea detaliilor descoperite în căutarea cuvîntului inteligibil, alta a autoincantaţiei, fiinţa dîndu-şi tîrcoale şi amuşinînd semnele de viaţă şi de moarte. În cîteva dintre poeme, denominarea pedant-ocrotitoare a obiectelor unei vieţi închipuie bogate inventare, „ritualicul salut de-ntîmpinare a fiecărei intrări şi ieşiri" identificînd cu epitete mereu inedite, în stare să scoată din anonimat orice detaliu existenţial, lucruri reale şi fantasme, deopotrivă. Comparaţiile, gospodărite avar, sînt cînd concrete, dar exotice, rare (ochi sau putere „ca o gelatină / răbufnită din vinuri antice"), cînd oculte, păstrînd arome ceţoase coborîte dintr-un inconştient colectiv (lacrimă înghesuită „ca un sacrilegiu în copacul sfînt"). Epitetele personalizează în ecouri conotante derutînd anume receptarea, obligînd-o la refacerea gîndului poetic (oxigenul „lunecos", „schelet lăcuit de răcoare" al privirii etc.). Oximoronul („dezarticulări salvatoare") e, desigur, figura predilectă, făţişă ori de atmosferă, căci apoftegmele lirice se ambiguizează anume cu *infuzii intarsii intruziuni*: „Rănile proaspete miros ca tinereţea, / ca algele japoneze la murmurul somnului - / Un fel de miraj al înecatului / Descoperind adevărul dorinţei". Uneori, poemul recurge la înscenări, *starea* poetică fiind tradusă prin viziuni împrumutate livrescului şi mitologiei. Alterii (personalitatea poetului e, prin definiţie multiplă, iar fantasmarea Unului, firească) sînt convocaţi la o îndelungă, rafinată tacla despre potecile străbătute, despre roluri, măşti, căderi şi înălţări, visceralitatea revărsîndu-se cîteodată în pagină în strofe de o senzualitate atroce, căci aerul rarefiat al calmei priviri înţelegătoare nu alungă palpitul sîngelui, ci-l prinde în savori mateine, în de-cadenţe şi-n frîngeri suave. Crepuscularul, firesc într-o asumată ceremonie a apusului, e transferat asupra înaintării destinale, într-un gest de împărtăşire a muritudinii cu efecte dintre cele mai şocante. O confesiune pe tema morţii se preschimbă în blazon – vezi *Cu mila ta, Doamne* – de subtilă (auto)ironie şi de jupuită luciditate (ca-n Blecher, aş spune). O anume cădere/cadenţă de fald abscons şi cristalin, deopotrivă, poate evoca versete din Saint John-Perse ori din Elytis, dar şi ceva din irepresibilul zvon blagian, marcă a poeziei ardelene. Dez-amăgirea acţionează în paşi postmoderni, oscilînd între metafizică şi anti-metafizică, între invocarea de mari poveşti mîntuitoare – de unde şi narativitatea – şi subminarea lor prin curajul de a privi în faţă absenţa oricărei mîntuiri, de a înainta fără certitudini, fără scop, fără sprijin („Seninătatea aceea ciudată / Ce mă cuprinde adesea în plin dezastru, / Cum sclipesc fosforescent ochii pisicii…"), sub „rîsul viclean" al imaginarului, al vieţii răsfrînte în sine, al singurătăţii funciare ca forţă şi refugiu. Rodica Marian ar putea subscrie la disperata speranţă a unui Marcel Moreau că există undeva o cale de a trăi viaţa în ceea ce are ea esenţial, nu în ceea ce produce ca reziduar: „Frumuseţea ajutîndu-i să se ţină în picioare pe purtătorii propriei lor istorii, devenită zdrobitoare, ajunsă la capătul capătului".

MARIANA MARIN, *Atelierele*, 1990. Vezi şi *Mutilarea artistului la tinereţe*, 1999. Silueta gracilă, „numai trup – înghiţit de o gură care vede", poeta rezistă asalturilor unei suprarealităţi mărunte, degradate, prin închiderea în căutarea de sine: „Dar nimic nu i se mai poate întîmpla / celui care îşi cunoaşte pe de rost numărul degetelor, / *cîntecele, spaimele, capcanele, umilinţele, cîntecele...*". Iubirea şi moartea, sinonimele singurătăţii („feroce singurătate, ameţitoare, înaltă"), sînt teme predilecte. Cioplind cuvinte la rădăcina Răului – „oarecum neglijent" – calchiind, inocent şi vinovat deopotrivă, „versuri din şcoala primară", Mariana Marin transformă „spectacolul unui trup care moare" în tulburător poem de dragoste („între sînii mei a înnoptat moartea"). *Gîndul negru, plînsul negru, palida furie* sînt instrumente ale „lucidităţii visătoare" în stare să îngroaşe accentele metafizice ale banalului şi să demitizeze marile locuri comune. Egocentrică şi generoasă, fragilă şi impetuoasă, de o puritate secondată de „perversiuni verbale", poezia Marianei Marin se „înfruptă din ea însăşi" într-un ospăţ visînd participări cosmice.

MARCEL MUREŞEANU, *Capriciile săgetătorului*, 1997; *Pe mine mă caută*, 1998; *Hărţuire textuală sau a doua faţă a crinului*, 2001. Orice interpretare e hărţuită de

oximoroane şi resturi tensionale, cu atît mai mult cînd e vorba despre firescul şi simplitatea născute din limbuţia elaborată şi pusă pe jocuri a unui taciturn. Pentru Marcel Mureşeanu „textul" mundan îşi alătură textul poetic, răsfrîngerile unuia în celălalt agravînd pînă la angoasă calitatea de martor a poetului autodelegat în ţinuturi în stare să dea „măsura durerii". Fără ca rîderea de sine să aibă de suferit. Turnura epigramatică a versurilor în care finalul surpriză ghilotinează imaginea abia construită cu o încîntare de sine molipsitoare aminteşte de un Jacques Prévert ori de Marin Sorescu. Hăul pe care-l deschide brusc ultimul vers la picioarele cititorului este urmarea unei atent conduse şi, totuşi, rebele sporiri furişe a tensiunii în „gaura neagră" a fiinţei prin fine devieri sintactice. Evident conştient de faptul că fraza – mai ales cea poetică – e o încercare repetată de a găsi o ordine în „lumea apucată a Formelor", a vorbelor, cuvintelor li se recunoaşte autonomia – fiecare aduce cu sine o biografie încărcată, latenţe nenumărate şi nenumărabile. Poetul le ia unul cîte unul şi le aşterne în ordinea provizorie a versului, a poemului. Provizorie, fiindcă e o singură propunere dintre multele posibile, conştientă pînă la rînjet de provizoratul său. Dar şi pînă la surîs. N-am evocat întîmplător cele două nume de poeţi – Prévert şi Sorescu. Există cel puţin două atitudini faţă în faţă cu textul scriptural, una mai „pre-făcută" decît alta. Cea dintîi pune între paranteze dibuirile anterioare printre înţelesuri şi subînţelesuri şi sugerează *definitivul*, poemul rotunjindu-se într-o formă aparent ultimă şi cristalină. Cealaltă transcrie căutarea, înaintarea dibuită printre cuvinte şi lasă poemul în stare eternă de eboşă. Desigur, interpretarea vine să facă dreptate descoperind versura ocultă a ambelor texte. Sînt, în fond, două feluri de pre-faceri, de minciuni. Cel din urmă repune mereu în discuţie limbajul însuşi şi-şi extrage din chiar această dezbatere rotunjimea. Alunecările acestuia pe „suprafaţa lucie" a... biroului preiau cîrma şi clădesc şi dărîmă, succesiv, trupuri de vorbe. Ritmarea este accentuată de pasul înainte/pasul înapoi al poemului ce se propune ca traducere aproximativă a vieţii ca aberaţie. Poemele lui Marcel Mureşeanu apelează la alunecarea insinuantă a femininelor („Cîtă vreme este ce / mereu va cădea ceva") şi la indecizia ambigenelor dintr-o acută conştiinţă a trădării inevitabile: „Stă cineva închis / dincolo de timpanele mele / şi urlă / cum să te scot cînd nu ştiu cine eşti / nici cît de mare te-ai făcut? / texte luminiscente / urcă pe şira spinării." Textele luminiscente semnalizează fără încetare, nici un sens neavînd şansa să fie ultimul, cel „adevărat". Ziua şi poemul se sparg mereu în ţăndări. Aşa încît tema de luptă devine, cu fiecare volum, una singură – aceea a morţii intravitale. Care îşi construieşte deja planurile în absenţa noastră: „cînd colo la poartă-i un om crăcănat / nici nu ne căuta pe noi / vorbea şi el ceva ca să nu tacă / întreba şi el cine-a stat aici / înainte de moartea noastră". Tot poemul dă undeva răspunsul: „numai cărţile stăteau liniştite şi *grele* (s.m.) pe poliţele lor de aer".

AUREL RĂU, *Piatra scrisă* (2002). Egal cu sine, „cu un stil care a lovit, într-un moment necesar, în prejudecăţile poeziei tradiţionale" (Eugen Simion), poetul avea să–şi îmblînzească instrumentele lirice, mai ales de la *Mişcarea de revoluţie,* apelînd la subiectivizarea deschisă a stărilor şi mişcărilor fiinţei. „Într-o carte frumoasă" îşi vor aşeza tabăra şi-şi vor asuma limitările trăirile poetului, „să scrii şi să fii" devenind deviza unei existenţe livreşti. „Hărţuit de cer", „grăbit spre cuvînt", lăsînd deoparte „faptul că nimeni nu găseşte / şi căutăm totuşi", poetul se copilăreşte, exersează dimensiuni ludice ale perspectivei, într-o hîrjoană orgolioasă cu propriul har, secondat supus de versuri, „aceste bare / de care mă ţin". Încă în versurile de început, pe cînd „cuvîntul spunea toate dorinţele, toate tăcerile, toate căinţele", este uşor detectabilă o senzualitate rafinată, un soi de revărsare a poemului peste un univers doar în aparenţă hotărnicit şi îngust. Ceea ce, la prima vedere, e un pastel în tonalităţi rustice tradiţionale, de pildă, se dovedeşte curînd o „alegorie" a nuntirii universale. Cu mijloace de o simplitate albă, aproape inconştiente de subînţelesurile pe care le poartă, poemul se deschide spre univers, pregătind luminişurile trăirii poetice programatice. Corespunderi vaste se întemeiează sub privirea poematică, scăpată de sub autoritatea simţurilor comune. Marea – „uriaşa aceasta cu şoapte fierbinţi care pleacă mereu /

şi soseşte mereu", – dimineaţa – „e ora cînd toate-n mişcare se-ntorc şi-n culoare şi-n sunet", amiaza clară, noaptea himerelor sînt fantasme ce convin gustului pentru nemărginit şi ambiguu. Livrescul este administrat poemului în doze suave, din vîrful peniţei. La toate vîrstele, poezia lui Aurel Rău respiră aceeaşi delicateţe insinuantă, aceeaşi artă a miniaturalului în stare să acopere/descoperind marile, gravele teme. Dincolo de şăgălnicie, crochiul are şi fina derîdere – solemnitatea poemului se construieşte în ştiinţa surîzătoare a zădărniciei: „Se desprinde un cuvînt dintre cuvinte / şi mă arată cu degetul".

Şi:

ADRIAN ALUI GHEORGHE, *Intimitatea absenţei*, 1992; *Fratele meu străinul*, 1995; *Complicitate*, 1998; HORIA BĂDESCU, *Furcile caudine*, 1991; *Lieduri*, 1992; *Ronsete*, 1995; RUXANDRA CESEREANU, *Zona vie*, 1993; *Cădere deasupra oraşului*, 1994; *Oraşul schizoidian*, 1998; *Femeia cruciat*, 1999; MINERVA CHIRA; *Manual de tîrîre*, 1992; *Poemele absenţei*, 1996; IOAN CIOBA, *Poeme*, 2001; TRAIAN T. COŞOVEI, *Bătrîneţile unui băiat cuminte*, 1994; *Lumină de la frigider*, 1998; SIMONA-GRAZIA DIMA, *Călătorii apocrife*, 2002; VICTOR FELEA, *Ritual solitar*, 2001; SORIN GÎRJAN, *Iani... (ocheanul cu vitralii),* 2003; ANA HOMPOT, *Şi a rămas poezia*, 2003; FLORIN IARU, *Înnebunesc şi-mi pare rău*, 1990; VASILE IGNA, *Clepsidra cu cenuşă*, 1998; LETIŢIA ILEA, *Eufemisme*, 1997; *Chiar viaţa*, 1999; CLAUDIU KOMARTIN, Păpuşarul şi alte insomnii, 2003; VIRGIL LEON, *Unu*, 1996; *2*, 1999; IRINA MAVRODIN, *Capcana*, 2002; VIRGIL MIHAIU, *Paradis pierdut în memorie,* 1993; *Jazzografii pentru îmblînzit saxofoniste*, 2001; VALENTIN F. MIHĂESCU, *Catifea aurie*, 1999; IOAN MILEA, *Seară cu Dante*, 1996; DORA PAVEL, *Poemul deshumat*, 1994; *Creier intermediar*, 1997;; MIRCEA PETEAN, *Cartea de la Jucu Nobil*, 1990; *Zi după zi*, 1993; *Dincolo de marginea marginii*, 1996; *Ploi. Zăpezi. Felurite*, 1998; AUGUSTIN POP, *Umbra libelulei*, 1993; *Jocul cu clipa*, 1995; ION POP, *Amînarea generală*, 1990; DOINA URICARIU, *Institutul inimii*, 1995; *Inima axonometrică,* 2002; LUCIAN VASILIU, *Verile după Conachi*, 1990; *Mierla de la Casa Pogor*, 1994; *Dincolo de disperare*, 1995; ION VĂDAN, *Elegii din Nordburg*, 2002; GEORGE VULTURESCU, *Oraşul de sub varul pereţilor*, 1995; *Gheara literei*, 1998; *Nord şi dincolo de nord*, 2001.

PROZĂ

„Suntem făpturi mai complicate decît ne place să credem". GABRIELA ADAMEŞTEANU publică ediţia a doua (2003), revizuită, a nuvelei *Întîlnirea* din volumul *Vară-primăvară* (1989). Am comparat cele două texte, pagină de pagină. E, în fond, o revizitare a propriului text cu descoperirea, nemărturisită, că nimic fundamental nu trebuia schimbat şi nimic fundamental nu se putea adăuga în condiţii de libertate (abstracţie făcînd de prefaţă şi postfaţă, texte escortă care încearcă să pună nişte accente pe care nuvela-roman, din fericire, nu le acceptă). Pot concede că şi în 1989, la prima ediţie, tot roman era. La urma urmei, nici nu are vreo relevanţă – alta decît aceea că proza scurtă românească a deceniului 9 avea/are o densitate care zădărnicea etichetele, le suspenda însemnătatea. Ele erau texte cu largă valoare de întrebuinţare, revizitabile cu folos şi *fără greţuri* şi astăzi.

Cîteva cronici vorbesc deja, limitînd periculos efectele/valenţele cărţii, despre cel fugit din România dictatorială, întors după mulţi ani pentru o vizită în timpul căreia nu ştie dacă cei care l-au primit ca rude nu erau cumva securişti deghizaţi. Aşa citită, povestea e cel puţin exagerată, dacă nu stupidă. Securitatea era ubicuă („peste tot") doar în bancuri, simpatice, acestea, prin jocul de cuvinte la care apelau. Dacă Ceauşescu e marea absenţă a literaturii adevărate a epocii, cum bine observă G.A. în postfaţă, aşa se cuvine să fie şi Securitatea. În ordine existenţială, la adevărata scară umană, cea valabilă indiferent de sistem şi epocă, sînt accidente, fenomene atipice (dar de o atipicitate caracteristică oricărui regim din istoria omenirii) şi, oricît de odioase în clipa istorică, neglijabile ca identitate/identificare adevărată. Nu pot funcţiona decît anonim, ca situaţii crizice (dictatură, supraveghere răuvoitoare şi insistentă), nu ca „personaje" cu stare civilă. Absenţa lui Ceauşescu din literatura epocii nu-i decît dovada că, de fapt, pentru români era un soi de ficţiune – ei aveau strania capacitate de a-l bîrfi cotidian şi de a-l uita cotinocturn. Dacă povestea-punct de pornire e adevărată, cum pare să fie, „problema" e a celui *întors* cu mintea conectată iremediabil pe nişte clişee (vezi amara constatare a lui Mircea Cărtărescu, citată de Radu Cosaşu în „*Dilema*":

„...Cine dintre noi n-a avut surpriza ca, în urma unei lecturi despre dragoste şi ură, despre suferinţă şi bucurie, despre greutatea de a fi om, despre straniul visului şi straniul şi mai tulburător al realităţii, despre tot ce au scris autorii dintotdeauna, să primească din public [în Occident, fireşte] mereu şi mereu, de zeci, de sute de ori, pînă la saturaţie, pînă la greaţă, aceleaşi trei întrebări: despre disidenţă, despre cenzură, despre poliţia politică?"). El are vedenii pe care le proiectează asupra celorlalţi. Tot aşa cum, de pildă, Adam Sorkin, în excelentul, altminteri, studiu despre „căderea fericită" la români, pornind demonstraţia de la cuvintele arhanghelului Mihail care încearcă să-i convingă pe Adam şi Eva că *răul* se va preface-n *bine*, chiar dacă o face cu o doză fină, abia perceptibilă, de ironie, simte nevoia să coboare în subsolul paginii şi să-şi ia lungi măsuri de precauţie ca nu cumva trimiterea sa să fie interpretată drept simpatizare cu Garda de Fier, numită şi „a Arhanghelului Mihail", ori să-l bănuiască cineva că ar fi atins de vreo fărîmă de xenofobie. E o atitudine (ocolesc anume posibilele epitete) de care nu încetez să mă minunez. Îmi plac din cale afară conexiunile surprinzătoare, dar mă tem că o prea trează *corectitudine politică* e pîndită de foarte primejdioase incorectitudini... umane.

Carmen Muşat recunoaşte, sub titlul *Tentaţia trecutului, dezamăgirile prezentului,* că eroul se întîlneşte, de fapt, cu sine, salvînd, astfel, cartea de datare. Regimul concentraţionar e, de altfel, relativizat în cîteva rînduri de Gabriela Adameşteanu, aşa încît cartea e mai ales şi în primul rînd, dacă nu cumva şi în ultimul, povestea incapacităţii de a te întoarce la vremurile întotdeauna fericite ori măcar *altfel* ale tinereţii, ale copilăriei (Viaţa ca alegere tragică, fiindcă e o alegere ucigînd definitiv celelalte variante, şi întoarcerea în trecut ca amăgire se află descrise şi în jurnalul lui Liiceanu: „Prin fiecare gest al vieţii mele eu aleg între mai multe posibilităţi şi fiecare opţiune, odată făcută, reprezintă condamnarea la moarte a tuturor celorlalte pe care le-am înlăturat. Prin unica mea alegere eu am remis neantului restul refuzat al posibilităţilor. Înaintarea noastră prin existenţă generează fără încetare neant. Nu numai ca aruncaţi în lume, dar şi ca aruncători ai propriilor gesturi"; „Revenirile sînt tot atîtea false căderi în trecut; regăsirea unui loc după ani de zile nu este de fapt o întîlnire cu trecutul, ci cu *trecerea timpului*").

Nu văd *comparaţie* în aşezarea în paralel a României comuniste cu Germania nazistă, ci, dimpotrivă, aceeaşi generalizare benefică, lucidă: au fost mereu şi vor fi, după toate semnele, societăţi, perioade, epoci de cruzimi, nedreptate, violenţă, intoleranţă. Tot astfel, povestea lui Odiseu e utilizată ca largă, generoasă metaforă a drumului fără întoarcere, a monodromului existenţial. Unicalea destinală e marele subiect al celor mai multe cărţi mari ale omenirii. Finalul fericit al epopeii e uşor de trecut cu vederea, tocmai fiindcă adevăratele peripeţii se întîmplă în alte locuri şi

timpuri. Trecutul nu se întoarce niciodată, poate fi doar remaniat, cum ar zice Camil Petrescu. Iar remanierea e fantasmatică. Apropierea de *La ţigănci* o văd mai puţin. „Topos spaţio-temporal situat la confluenţa memoriei şi imaginaţiei" poate fi, într-adevăr, România recuperată iluzoriu, grăbit, cu antene pierdute pentru totdeauna, dar nimic fantastic (adică deschizînd spre abisal) nu se mai păstrează în atmosferă. Dimpotrivă, la Gabriela Adameşteanu totul se încîlceşte, de-o parte şi de alta, în prejudecăţi, nu are loc nici măcar umbra unei iniţieri. Cartea ei e o *tragedie politică*, aş zice. Prins în capcana prejudecăţilor politizate şi împotmolit în gînduri de gata, omul – din orice societate ar face parte şi oricărui regim ar trebui să i se supună – nu mai e capabil de viziuni şi înţelegeri, întîlnirile n-au loc cu adevărat, totul a fost deja citit de altcineva, întoarcerea e mai cu neputinţă ca oricînd. Personajele, toate, ratează şansa vieţii lor fiindcă privesc spre ceilalţi prin ochelari de cal. Motoul din Mircea Eliade despre exilatul ca Ulise, cel în stare să tenteze drumul spre casă văzînd şi citind semne şi înţelesuri – *chiar dacă ele nu există!* – are, de aceea, două sensuri cel puţin: lectura unor *semne rele* e condiţia supravieţuirii morale a exilatului – are nevoie de o scuză a *trădării* (mama, în visul/coşmar, nu-l mai recunoaşte, deci, inevitabil, e/se simte un renegat). Ţara pentru care a luptat să devină a lui nu va deveni niciodată, în ciuda onorurilor şi reuşitelor. Pe de altă parte, lectura unor *semne bune*, oriunde ar fi ele şi oricît de firave, e condiţia pasului următor, a supravieţuirii însăşi.

Carmen Muşat pare, cînd şi cînd, să ia de bună paranoia întîrziată a personajului: toţi cei cu care se întîlneşte, zeci de oameni, sînt/pot fi pentru prefaţatoare securişti care joacă un rol ocult. O asemenea perspectivă îmi aduce în minte studiul introductiv al cărţii lui Eugen Negrici despre *Literatura română sub comunism*: şi acolo, totul e prevăzut, controlat, urzit cu o atît de largă cuprindere, încît e imposibil să nu observi contradicţia – un regim atît de bine pus la punct în urzeala sa ascunsă n-ar fi putut să se destrame niciodată. Gabriela Adameşteanu demolează ea însăşi, delicat, discret, dar ferm, o asemenea interpretare abuzivă. Vezi Daniel, care n-are curaj să intre în vorbă cu *savantul* – uşa întredeschisă în noapte e înţeleasă de acesta din urmă, desigur, ca supraveghere. Ithaca degradată de vremi e trecutul, nu neapărat şi numai ţara de baştină (*singura pe care o are* – e de citit aici o nuanţă de morală vag-ardelenească). *Acasă* nu mai există: „Pentru că ceea ce vrei să regăseşti acolo nu mai există nicăieri altundeva decît în mintea ta... Nu te poţi întoarce într-un loc sperînd că de fapt te întorci în timp..." De altminteri, notele informative ale securiştilor au acelaşi aer de improvizaţie, neprofesionalism, neimplicare serioasă, amatorism. Urmărirea e leneşă, nu prea harnică, de multe ori confuză, nu se ştiu date

banale, uşor de aflat şi fără servicii de urmărire. Ca şi simplii cetăţeni, securiştii se *prefac* că-şi fac datoria. „Pentru că supraveghere trebuie să fi existat, chiar dacă eu nu am simţit-o..." Introducerea lor nu aduce o întunecare a peisajului, ci, paradoxal, o trimitere a sa în derizoriu, în relativitatea eternă a relaţiei urmărit/urmăritor.

„Ce limbă e asta şi de ce o înţeleg atît de bine?!... De ce mă relaxez dintr-o dată cînd o aud?" Iată o secvenţă care ar merita pagini multe. Ea se întîlneşte cu frînturi de ultimă oră semnate de Norman Manea („pentru scriitor, un exilat prin excelenţă, limba este placenta sa; ...limba este pentru scriitor nu doar o lentă şi exaltantă cucerire, ci legitimarea, domiciliul spiritual. Prin limbă, se simte înrădăcinat şi liber, doar astfel înfrăţit cu virtualii săi interlocutori de oriunde. Limba reprezintă adevărata cetăţenie, sensul apartenenţei – casa şi patria scriitorului. A fi exilat şi din acest ultim şi esenţial refugiu înseamnă cea mai brutală descentrare a fiinţei, acea ardere de tot – *holocaustos* - care atinge miezul însuşi al creativităţii"), Sorin Alexandrescu, Dumitru Ţepeneag, Gabriela Melinescu despre acasa limbii *române*, reper esenţial şi inegalabil pentru orice scriitor *român*. Vezi şi Gabriela Adameşteanu în interviul consemnat de Dora Pavel: „Dacă eşti scriitor american sau francez, ai mai multe şanse decît dacă eşti român. Sigur, cu condiţia să fii bun, foarte bun. Dar a te jena de ţara şi de limba din care provii mi se pare la fel de penibil ca şi a te ruşina de familia ta: dacă eşti matur, se cuvine să o asumi şi să faci dovada că ai de ce, în sinea ta, s-o priveşti de sus."

„Dar el ar vrea măcar şi fum să vadă ieşind din ţara lui şi-apoi să moară." Ţara e numită *tărîm sălbatic şi sălbăticit, lumea aceea sălbatică, mutanţii*, *ţara aceea şi lumea noastră* - cu o exagerare rea ori calculată, dar exagerarea e necesară, e circumstanţă atenuantă. *„Din ţara care a fost a noastră şi nu mai e a nimănui..."* se citeşte corect *„nu mai e şi a mea"*, lucru valabil, desigur, pentru exilaţi. Ea, ţara, nu-i mai gîndeşte, cum ar spune Pirandello. Adevăruri din anii '50-'60 sînt împrumutate pentru '80, cînd se întîmplă acţiunea – fireşte, nu mai e valabil. Sărăcia era una, chiverniseala fiecăruia prin economia subterană alta, împăcarea/resemnarea/adaptarea, cu secvenţe chiar senine, din cîte îmi amintesc, alta. Dar teroarea politică nu mai era în floare. Christa vede în România din anii '80, pe care n-o cunoaşte direct, Germania lui Hitler, comparaţie greu de susţinut, oricum. Chiar şi numai fiindcă românul trăia suficient de degajat (se poate spune şi indiferent, inconştient, neserios, lucrurile nu se schimbă! – vezi, în roman, înţelepciunea românilor adaptabili: *Să nu-ţi faci nervi degeaba*) pe cel puţin două planuri, deloc convins de propaganda oficială, în stare să vadă minciuna şi, eventual, descurcîndu-se abil în umbra ei, cu oarecare nepăsare, în vreme ce în Germania interbelică Hitler convinsese mulţimi întregi, fanatizate şi oarbe – să nu uităm că alta era şi miza: comunismul promitea fericirea tuturor – o

utopie, nicidecum stăpînirea lumii – un lucru de oarecare concreteţe... Apoi, Christa vorbeşte despre România în şabloane, asemeni românilor despre Occident, colportînd ştiri, zvonuri, improvizînd în lipsă de date ferme; diferenţa stă în indiferenţa cu care expediază nemţoaica „ţara aceea sălbatică" şi febrilitatea oarecum înduioşătoare cu care scornesc românii detalii senzaţionale, dornici de poveşti mai ceva ca-n filme. În '89 aveau să fie dezamăgiţi şi unii, şi alţii: visul era mai puţin trandafiriu, iar coşmarul, mai puţin atroce... Firea lucrurilor e mereu firea lucrurilor, căci trimite la reguli, iar regulile se schimbă şi se schimonosesc trăgînd după ele firea momentului.

Capitolul 9 mă lasă să divaghez: titlul a fost cules *anume* pe două rînduri ori e o simplă neatenţie a tehnoredactorului? POVESTEA LUI NIMENI / N-ARE S-O AUDĂ VREODATĂ înseamnă Povestea lui Nimeni n-are s-o audă niciodată. Trebuie să fii *cineva* ca povestea să-ţi fie ascultată. Interpretare uşor de susţinut dacă ne gîndim la protagonistul mare-savant-internaţional. Dar la fel de bine putea coborî *nimeni* în rîndul secund, sugerînd că *adevărata* sa poveste n-o va afla nimeni nicicînd... A doua interpretare e cea adevărată, aflu cîteva pagini mai încolo: printre străini, personajul a învăţat să tacă. Să *se* tacă. Să nu-şi mai vorbească nici sieşi deschis. Instinct de conservare.

„Tînjind îşi irosea viaţa cea dulce şi ofta de dorul ţării de cînd se săturase de zeiţă". Fără ţara ta, zeiţele pot duce şi ele la saţ... Inserţiile din Odiseea sînt toate cu schepsis. Nici una dintre ele nu pare un intrus în organizarea simfonică a romanului (nu e singura ritmare a texturii: cîteva secvenţe se leagă subteran vorbind, de pildă, despre proliferarea independentă a lucrurilor: carnea se umflă de căldură şi se revarsă peste curelele sandalelor, colportările se umflă una din alta, tot mai departe/aproape de realitate – căci *există* tot ce se vorbeşte, se spune!! Coca moale se prelinge dulce la brutărie). Ele spun de fiecare dată morala ori punctează direcţia ascunsă a firului epic: *„Cum oamenii pe zei îi tot defaimă / Şi-nchipuie că de la noi vin toate / Necazurile lor, ci dînşii singuri / Cu-a lor păcate şi-nrăiesc ursita..."* Ieşirea de sub vremi pe care o îndrăzneşte exilatul e şi ieşire de sub datorie şi responsabilităţi. *Să trăieşti comod, confortabil, singur* – ideal zădărnicit de gureşa adunare care-l escortează în timpul şederii în ţară, mulţime după căldura căreia tînjeşte. E familia absentă, dispărută o dată cu trecutul, intrată în alt culoar de timp.

Bine prins adolescentul Daniel-Telemac şi problemele lui „insolubile", pentru care maturii, indiferent care, nu au soluţii. Plus visul său „material" – să fie boşorog, dar unul parfumat. „Unchiul" are, în ochii lui, mofturi de invidiat: se jenează să meargă cu pungi de plastic (de fiecare dată cînd întîlnesc asemenea secvenţe, în cărţi ori în viaţă, îmi vine în mine *drotul* cu care Cioran îşi legase sertarul cu încuietoarea defectă, fără pic de ...ruşine, şi-l

iubesc pentru asta!), e bolnav şi i se aduc, fireşte, ceaiuri *sălcii.* Vezi şi scena grotescă a darurilor, care are şi revers – ei, *săracii*, *sălbaticii*, vor să-i dăruiască ceva, orice; el, bogatul, civilizatul, nu are nimic de dat, e gol şi pustiu...

Romanul conţine un detaliu, prezent în multe texte postdecembriste, căruia nu-i înţeleg resorturile şi miza: se vorbeşte despre „ţara atee". E cel puţin o exagerare. Ţara n-a fost atee, chiar dacă discursul oficial era astfel. Credinţa fiind o problemă intimă şi personală, ea nu putea fi interzisă, oricum. Nu contest situaţia dramatică a greco-catolicismului, dar nici măcar asta nu poate fi descrisă ca „ţară atee". Eu, atee fiind dintotdeauna, pot scoate din memorie dovezi nenumărate despre libertatea *practică* a credinţei. Ba, ca orice suprastructură, putea fi chiar stimulată de opoziţia regimului. *Teoria*, ca de obicei, nu conta la români, gata oricînd să-şi vadă liniştiţi de-ale lor în ciuda măştii oficiale.

În *Întîlnirea*, Gabriela Adameşteanu recurge cu naturaleţe extremă la toate artificiile pentru a dobîndi firescul viziunii. Proza sa pledează pentru autentificarea privirilor personale, individuale asupra realităţii, realitatea urmînd să fie rezultanta acestora. Nu e fără legătură cu perspectiva/maniera romanescă ilustraţia copertei: *Zi şi noapte* a lui Escher vorbeşte şi despre libertatea de a interpreta oricînd, din unghiuri contradictorii şi opuse, una şi aceeaşi realitate, libertate dedusă din întîmplarea că realitatea nu există altfel decît interpretată, că e remaniabilă la infinit.

Revoluţia sexuală de catifea. În *Manualul întîmplărilor*, ŞTEFAN AGOPIAN proba darul unic şi inimitabil al însufleţirii unor „scene" simbolice. Prozele sale se constituie într-un curs de iniţiere în arta privirii şi a rostirii, amîndouă stăpînite admirabil de autor. Întîmplările care-şi declanşează derularea în „anul 1801 după amiaza" sînt pictate într-o manieră grotescă de un mare rafinament al perspectivei şi luminii. Personajele sînt conturate de un Goya îmblînzit de plăcerea cu care-şi lucrează capriciile. Pare că stampe învechite de vreme se colorează deodată, ca într-o vrajă, gata să concureze cu prezentul, să accepte o nouă traducere. „Armeanul Zadic se trezi şi culese cîteva broaşte moleşite de căldură ca şi el, apoi se sculă, dar nu ca oricare, ci mai întîi în patru labe şi atînd aşa nici el nu ştia de ce, doar stătea şi nu se gîndea la nimic în şanţul ăla puturos, apoi se culcă la loc. Ioan Marin, geograf adică, se gîndi la cît de mare e lumea şi cît de puţin este el şi la sfîrşit. Cam cînd se gîndea la toate astea, cum e lumea de necuprinsă şi el fiind nimic, ca un scuipat în apa asta puturoasă, Armeanul se sculă şi zise: - Hai, bre, că e tîrziu! Un soare verzui se aşternu peste ei. Armeanul Zadic ca un păsăroi slăbănog şi mocirlit tot îşi făcu vînt şi se înălţă peste întîmplările acestei lumi…" O mişcare leneşă, un iz de pivniţă veche, o lîncezeală încăpătoare de

conotații. O moleșeală de loc sinonimă cu slăbiciunea, mai degrabă o tărăgănată degustare a unei clipe eterne. Fiindcă Agopian întîrzie asupra tablourilor în cuvinte care mîngîie, cu mlădieri mătăsoase, grele, cu o oboseală distinsă. Nu uităm, e vorba despre personaje şi relații grotești, dar felul în care sînt privite și povestite le înnobilează, le conferă o stranie şi pură melodie. Alintîndu-se în harul de a numi, de a crea numind, Ştefan Agopian are tabieturi de pictor atent la lumină „De undeva veni întunericul ca o apă…"; „lumina ca untul"; „lumina galbenă ca mierea"; „un cer vinețiu se făcu peste ei"; lumina, băltind la picioarele lui"; „Soarele străluci strîmb şi roşi şi trist ca un glob de mărgean înspre marginea privirii lor"; „lumina de voal purpuriu", „se cenuşi dimineața sub cuvintele lui" etc. etc. O lume coclită, năpădită de mucigariuri, înnămolită care, hărăzită „unei vremi fără ore", capătă o neaşteptată strălucire. Metafore splendide, imagini de o deschidere amețitoare, cu nu-ştiu-ce aromă bizantină spulberă orice limite şi convenții: „Cei doi rămaseră singuri la marginea acelei dimineți ce se ivea peste lume"; „Stăteau zgribuliți și o noapte urîtă se făcu peste ei, înghițindu-i, strivindu-le privirea prea depărtată de lucrurile familiare şi triste". Cînd lumea apare „ca o sanie tăcută alunecînd prin iarnă şi prin odaia lor puturoasă", fantasticul nu surprinde în nici un fel, e firesc şi, chiar, banal. Mai surprinzătoare pagina acoperită cu o înşiruire de îndeletniciri omeneşti pitoreşti amintind de sonoritățile pline de înțelesuri tainice şi sfătoase din amintirile lui Creangă.

Minimalismul barochizant, despre care vorbeşte Dan C. Mihăilescu, bălteşte în voie în cel mai nou roman: *Fric* (2003). L-aş compara pe Agopian cu Marcel Moreau, eseistul, cel din *Celebrarea femeii*. Aceleaşi somptuoase desfrîuri ale unei revoluții sexuale de catifea, fără vărsare de sînge la vedere. Fiorul morții e detectabil tocmai fiindcă o atît de debordantă visceralitate răsfrînge şi viermuiala ultimă a vieții în crepuscul. Iată: „Cu pulpele larg desfăcute, Maria Dragases aşteaptă după-amiaza, degetele mîngîie sexul păros, el se desface din buzele-i roşii şi crețe fremătînd ca o algă..., sfîrcurile se lungesc, par să amuşine lumea, sînt tuburi prin care lumea se face cum e: o grădină şi o casă şi la poalele lumii un bărbat mort simțind toate acestea." La Moreau: „Pe pielea ta să scriu un roman. În împrejurimile sexului să trasez linii de o ardentă lubricitate: capitol plin de țipete, de şocuri, de sucuri, de moliciune, de mîngîieri, de alunecări, de scotociri, de miasme, de savori, de arsuri, de magnifice scursori. În sexul însuşi, partea obscură adică ilizibilă a poveştii. Să-ți înfăşor coapsele cu o mătase de cuvinte rare, strunjitoare, scriitură fină şi regulată născută din jilavul pliu al vulvei, povestirea confidențială, aproape prețioasă, a unei dorinți de modelator..." Lăsînd deoparte toate diferențele dintre un eseu egografic pe tema scriiturii

erotice, a verbului fierbinte şi dezlănțuit, catalizînd simțuri îndeobşte nevorbitoare, şi romanul cu personaje şi întîmplări, avem de-a face cu o aceeaşi atitudine. Monstrul verbal se încolăceşte la Moreau în răzvrătiri de o senzualitate rafinată, căci mărturisită direct, gata să sfîşie demonstrativ şi asumat mătăsurile celei mai desfrînate senzualități, în vreme ce la Agopian îşi îngăduie lenoase adăstări balcanice, atacă *lăturiş* (cum ar zice Noica) şi se instalează în moliciunea îngăduitoare a mătăsurilor şi catifelelor. Nu cred în mărturisirea televizată că a transcris întocmai cuvinte neruşinate fiindcă se găsesc în marile dicționare academice. Cuvintele se găseau mai întîi în lume, iar scrisul său încărcat de metafore avea, în fine, nevoie de ele pentru aş desăvîrşi melodia. Nici la Moreau, nici la Agopian nu e nimic lubric şi dezonorant, căci scriitura lor estetă e mai presus de asemenea marginalități. Sexul nu vorbeşte la ei, ci scandează, cu o artă simfonică impecabilă.

Memoria ființei. HORIA BĂDESCU, poetul, prozatorul, eseistul, ştie să acorde o atît de intensă, susținută şi un pic naivă însemnătate condiției sale de scriitor, încît împrejurările sînt obligate să-i recunoască şi ele însemnătatea şi rostul. Descinderile sale ceremonioase în cetate, atenția cu care îşi lucrează detaliile aparent minore ale înfățişării şi discursului chiar cînd se află între prieteni țin de aceeaşi luare în serios a unei meniri. Nu-i atunci de mirare că recunoaşterea se petrece şi dincolo de hotarele țării (Franța; Belgia; Canada); cele şapte volume de versuri traduse, un roman, un eseu, o monografie alcătuiesc, nu-i nici o îndoială, o operă şi sînt în măsură să recomande un scriitor.

Cîteva rînduri despre cele mai recente evenimente nu doar personale: romanul *Zborul gîştei sălbatice* (1989) a apărut de curînd la Gallimard (*Le vol de l'oie sauvage*, traducere semnată de Gérard Bayo), iar textul revizuit al tezei de doctorat are şansa unei versiuni franceze (semnată de Horia Bădescu, alături de acelaşi Gérard Bayo) cu titlul *La Mémoire de l'Être. La poésie et le sacré* (Editura du Rocher, seria „Transdisciplinarité"). *Zborul gîştei sălbatice* impresiona, la apariție, prin ştiința remarcabilă (şi remarcată) de a apela la subterfugiile prozei româneşti dinainte de '89, la instrumentarul obligatoriu al vremii – disimulare, parabolă, subtext „marcat", text încifrat în straturi suprapuse de semnificații şi mesaje – într-o manieră atît de specială încît textura romanescă anulează datările şi-şi păstrează prospețimea şi stricta actualitate. Roman al condiției umane, în fond, *Zborul*... are, încă, sens şi valoare. Încărcătura livrescă nu afectează originalitatea, deşi trimiterile la Thomas Mann, Eliade, Gib Mihăescu, Ken Kesey, Fowles, Borges, Ibsen, Nicolae Breban sau Mateiu Caragiale se pot face cu oarecare uşurință grație nenumăratelor fațete ale personajelor şi unghiurilor multiple ale

perspectivei. *Zborul*... nu e, însă, nicidecum dator. Reperele posibile se supun desenului din covor, i se subordonează, dispar în subterana unei construcții conduse abil spre punctul de fugă al căutării de sine prin așteptare, pîndă, dorință, dor. Iată o secvență cheie: „Să aștepți… *strigătul* gîștelor sălbatice, *rătăcite* în *pîclele* fără de capăt, rotind obsedant deasupra *tîrgului* zile și nopți de-a rîndul, încurcîndu-se în *cablurile de înaltă tensiune,* izbindu-se de *turla bisericii,* ori de *turnul primăriei,* pînă cînd întîmplarea ori instinctul, trezite din amorțeala acelei învîrteli fără sfîrșit, scoteau la iveală o *zare fantomatică de lumină*" (subl. mele). Așteptarea, cum se vede, e una tensionată. Pînă să ajungă sub *zarea fantomatică de lumină,* omul are de depășit condiționările și determinările anterioare, ale unor autorități străine datului esențial al înaintării sale destinale: dogma, ideologia, ierarhia socială și politică etc. Iar lumina este una mereu fantomatică, adică ivită în „lumea închipuirii", în sens eminescian; așa încît în secvența de mai sus nu e vorba despre prezicerea unei simple schimbări de regim, ci de promisiunea unei căi spre adevărul, imaginar mereu, al existenței.

O asemenea interpretare a romanului deschide înspre eseul despre *Poezie* și *Sacru,* căci drumul spre „zariște și luminiș" înseamnă efort de inițiere metaforală în existența tradusă în limbaj poetic. Cum bine observă prefațatorul, Michel Camus, *Memoria ființei* este un tratat riguros structurat și o meditație despre vedere și privire, în care „poezia este religia originară a umanității", însă afirmația, rostită pe urmele lui Novalis și completată și cu perspective blagiene, nu înseamnă în nici un fel supunere, „obediență religioasă". Poezia și sacrul sînt consubstanțiale, iar substanța lor comună este imaginarul. sînt, amîndouă, fantasme conturînd un „sentiment al ființei atemporal, aspațial, non-istoric și fără nume". Pariind pe forța incantatorie a poemului, pe ceremonialul sărbătoresc pe care-l țese în jurul întrebărilor ființei asupră-și, eseul poate sugera un scenariu originar. Poezia s-a ivit ca nostalgie a luminii, ca suferință și dor, ca sărbătoare a absenței, a absențelor. Ca și religia, poezia e purtătoare și expresie a Absenței", care-și extrage forța și farmecul din întîmplarea că lumina fantomatică spre care se îndreaptă, spre care își ațintește vederea și privirea are în juru-i mereu la fel de multe umbre. Eseul lui Horia Bădescu pledează poematic (studiul său e afirmativ, de o expresivitate suficientă sieși; o înlănțuire riguros-liberă de versete, mizînd pe valoarea axiomatică a rostirii răspicate) – în favoarea poeziei, sperînd o reabilitare a sa în cetatea mileniului trei. Căci *cîntarea* e singura cale la îndemîna omului de a-și păstra subiectul sub invazia *obiectelor* lumii contemporane; de a-și recupera imaginația și misterul într-o lume a transparențelor goale; de a se bucura – tragic și simfonic – de umbrele ce-l înconjoară.

Locurile memoriei. Perfect mulat pe substanță și mesaj titlul volumului de nuvele al BIANCĂI BALOTĂ: *Micul palat baroc* (1999). Definiție a memoriei, așa cum lucrează ea în slujba prozatoarei, „micul palat baroc" adună, așează, reconstituie, mereu fragil și alăturea cu drumul cel mare al Istoriei, încărcat și imponderabil, deținător de comori și de chei care nu mai deschid în prezent nici o ușă. Frînturile de imagini sînt imagini *frînte* sub greutatea timpului, dar și fragmente ale unui *puzzle* care ar putea fi recuperat. Migala descrierilor e, de aceea, ocrotitoare și de o încăpățînată insistență, ca-ntr-un ritual al re-animării. Fantome delicate ale unor vremi în care lucrurile mărunte contau, în care rosturile se respectau, chiar încălcarea lor făcîndu-se cu stil, migrează dintr-o nuvelă în alta într-o țesătură, în cele din urmă, de o stranie actualitate. Adevărul lor încetează, sub forța descrierii, să fie unul databil și, prin urmare, perisabil, devenind coordonată existențială.

Memoria conferă *patină*, aura care înconjoară detaliile vine din implicarea cu care au fost trăite cîndva și sînt acum re-trăite. Trecutul este utilizat ca-ntr-un număr de prestidigitație visătoare care stîrnește treptat ungherele somnolînd în absența cuvintelor. Nu e doar plăcerea funciară a ființei de a se povesti și de a-și întreține și delimita „micul palat baroc" al memoriei. Cartea conține și un manifest discret. Trecutul pretinde reconsiderare din perspectiva unei carențe a prezentului. „Comanda" vine dinspre dezamăgirea resimțită într-o lume în care totul fuge, alunecă, trece. Se schimbă. O lume în care privirea fondatoare nu mai are repere sigure, nu se mai poate aținti. Răgazul, *umbratilis vita*, inutilul care urzește marele util sînt „stări" ieșite din descrierea de sine a omului. În numele lor, Bianca Balotă reconstituie mai ales *spații*, nu timpuri. Datarea e mereu vagă, nu greu deductibilă, însă oarecum indiferentă. Scăpate de sub povara vremurilor pe care le evocă, locurile sînt personaje mai vii decît oamenii. Sau, mai bine spus, viața personajelor-oameni e însuflețită, valorată, conservată de locurile-personaje. O *lumină* persistentă salvează de la tenebre, plasticitatea locului vibrînd cu o forță pusă în slujba memoriei vorbitoare. Non-locurile modernității sînt ocolite discret, marile spații ale comunicării alienante sînt puse între paranteze. Totul se petrece în încăperi, în locurile-cuib ale genezei. Locuri care nu pot lipsi din definirea de sine. *Ananke*, necesitatea (ananghia) a apărut din nostalgie, din dorul de *loc*. Ea se satisface asistată de o memorie plastică excepțională. Ochii minții *pipăie* texturi, moliciuni, rotunjimi, știu să *deguste* și să *adulmece*. Cînd „străzile forfoteau înguste, întortocheate, boltite, obscure, crepusculare, cu petele negre ale porților ferecate în care se deschideau ochi reci, zăbreliți", soluția e a interioarelor. Mereu aproximate – „Nu se lasă totul explicat în cuvinte" – cu o remarcabilă artă a crochiului. Epitetul multiplu dibuie, revine cu linii subțiri și tremurate

din vîrful unei penițe răbdurii. Iat-o pe Inge „rezemată de fereastră, subțire, fragilă, neînchipuit de frumoasă, o Kriemhildă vie, neastîmpărată şi fremătătoare, descendenta unui şir lung de străbunice severe, a unei familii vechi, cu genealogia pierdută într-un Ev Mediu întunecat, în care femeile coseau şi torceau, iar bărbații mureau în războaie cu imaginea lor aspră, castă şi bravă în minte". Să spun aici că apartenența etnică nu-şi pierde neapărat însemnătatea, însă îşi recunoaşte bogata impuritate a ițelor, aşa încît singura tutelă rămîne cea a limbii române care verbalizează cu delicii molipsitoare o „viață scurtă, abjectă, lacomă, strălucitoare, neprevăzută şi foarte, foarte amuzantă".

Nuvelele Biancăi Balotă sînt încăperi ale unei case în care „toate veneau de undeva dintr-o vacanță îndepărtată, dintr-o lume care avea în ea o nedesluşită notă de eleganță". Memoria le convoacă rînd pe rînd, înduioşată de plecări, şi ele inevitabile: „L-am privit ieşind, o siluetă mijlocie, un bărbat nu prea tînăr, cu umeri căzuți, cu părul uşor încăruntit, retezat scurt la ceafă, formînd o crustă țeapănă, plăcută la pipăit şi m-am gîndit că văzuți din spate oamenii sînt înduioşător de neînsemnați, că, dacă stai pe loc şi-i priveşti plecînd, înțelegi dintr-o dată că toate amărăciunile şi nemulțumirile care vă dezbină sînt accidentale, lipsite de importanță, trecătoare...". E, poate, singura *plecare* din carte, însă aduce o dimensiune extrem de importantă – aceea a trecerii, a muritudinii. Pala morții sugerează o datorie fundamentală – aceea a re-memorării ca vistiernic al ființei. Muritorii Biancăi Balotă adună, cu o mereu „nedesluşită notă de eleganță", singurele valori care contează. „Micul palat baroc" nu este nicidecum al grăbiților nemuritori ai prezentului, ci al muritorilor care au o zestre de lăsat, impregnată în lucruri înzestrate şi ele, generație după generație, cu răgaz şi cu rost. De aceea atît de multe enumerările, ca-ntr-un inventar al recunoaşterii rădăcinilor (venind din Sadoveanu şi Voiculescu, din Mateiu Caragiale şi Ion Pillat, din Ion Creangă sau Emil Brumaru). Pagini întregi de o nesfîrşită poezie descriu țesături foşnitoare, dantele învolburate, bucate bolborosind „pe marea plită, zidită în mijlocul bucătăriei cît o hală, dogorind aprig, duduind, abureau clocoteau, umpleau aerul de miresme (...) cîntîndu-şi melodia lor şuierată, bolborosită, impetuoasă, însoțitoare de vrăji şi rituri barbare...". Secondat de toate simțurile în alertă, cuvîntul se alintă, îşi îngăduie dezmățuri rafinate, amestecă monotonia ritmurilor familiale/famialiare cu zvonurile din lumea largă şi cu miresme şi arome ademenitoare. În cîteva dintre nuvele, li se adaugă bogăția inocenței: „Lumea din jur mi se înfățişă după chipul şi asemănarea sufletului meu confuz: fantastică, lipsită de simplitate, încărcată de semnificații, capabilă oricînd de gesturi impunătoare învăluite într-o aparență de banal. O lume în care personaje ciudate, unice şi rare se ascundeau – dintr-o delicată discreție – sub masca omului de rînd".

Memoria are darul rar de a aristocratiza detaliile comune ale existenței. Aşa încît, fie că e vorba despre nuvelele cu personaje rare migrînd din una într-alta, în secvențe rafinate şi grele de subînțelesuri, fie că e vorba de cele cîteva *flash*-uri asupra unui cotidian de o vulgaritate senină, înălțările şi căderile sînt la fel de distinse şi capabile să devină repere demne de reținut. Micul infern al tandreței, dramele mari şi mărunte, întîmplările cu tîlc ascuns, eşuat în suspansuri brodate cu fir, se înşiră, îşi află locul în primitorul palat baroc. *Casa* e cel mai frecvent cuvînt al cărții, punctul de fugă şi de reculegere. Casa-cetate a ardeleanului rînduit care-şi trăieşte nu doar viața lui „trecătoare, pieritoare, ci, ca pe o continuare, ca pe o perpetuare în veacuri, pe cea a străbunicilor şi a bunicilor şi a părinților lor". „Asta era nemurirea lor: o casă trainică înfiptă bine în temelii, să treacă peste ea veacurile şi să n-o spulbere (...). Asta era nemurirea lor şi aşa-şi trăiseră ei clipă de clipă viața – cîtă le fusese dată – cu conştiința nemuririi lor, cu conştiința că trecător este numai trupul acesta neînsemnat, dar nepieritoare sînt neamul, familia, casa, registrul cel mare în care totul rămîne, totul rămîne... nimic nu se sfîrşeşte vreodată, moartea e numai o vorbă ca toate vorbele, şi ce sînt toate vorbele lumii acesteia? Abur, deşertăciune, nimic!"

Am mai întîlnit o asemenea rafinată, discretă, dar plină de forță ştiință a definirii *temei transilvane* doar în cărțile lui Ştefan Fay (vezi, de pildă, *Moartea baroanei*).

Despre libertatea de a trece. La cea de a treia ediție, *Sertarul cu aplauze* (prima ediție, 1992; ediția a treia, 2002, cu o postfață de Rumiana Stanceva, traducere a celei însoțind ediția bulgărească a romanului) al ANEI BLANDIANA se încarcă de o tristețe grea şi fără rest. Fac indiscreția de a citi peste umăr o dedicație care nu mi se adresează: autoarea îşi simte cartea mereu în contratimp, căci scrisă cînd libertatea interioară era deplină şi apărută cînd libertatea exterioară nu mai folosea la nimic. Dezîncîntarea era atenuată, amorțită la prima ediție. Ea se mărturiseşte acum, după un deceniu, cu o copilăroasă încredere înşelată. Fireşte, realitatea e mereu altfel decît în închipuire, în speranță, în vis. În fond, nu altceva spun cuvintele postfațatoarei, deşi se referă la tehnici de compunere şi receptare a textului: „Prin pătrunderea în profunzime pe cele trei niveluri ale stării de ‚realitate' a unui autor post-modern, de la ‚visul' discursului narativ pînă la ‚visul în vis' al povestirii în povestire, *Sertarul cu aplauze* este unul dintre marile romane ale timpului nostru".

Aş spune că *Sertarul...* – destinul post-editorial al cărții, nu cartea în sine – e simptomatic pentru dezamăgirea intelectualului, acutizată de modificările de paradigmă socială şi politică ale ultimului deceniu. Paradisul liberei exprimări nefiindu-le la îndemînă, mulți dintre

poeţii/scriitorii români şi-au rafinat instrumentarul pînă la a obţine străluciri, poate, de neatins altminteri. În plus, lucru extrem de important, şi-au asumat Speranţa, aş zice. Regimul era/putea fi duşmanul absolut vinovat de toate relele şi neîmplinirile, iar literatura subtilă promitea, de multe ori cifrat, dar nu şi indescifrabil, eliberări. Chiar construia şi susţinea libertăţi interioare, scăpate mereu, de-a lungul istoriei umane, de sub vremi. Cînd regimul se proclamă al libertăţilor, scriitorul se descoperă inutil, deşi libertăţile unui regim (ale oricărui regim) sînt mereu incomplete, parţiale, mincinoase. Oricum, el, scriitorul, nu mai poate concentra în jurul său mulţimi însetate de speranţă, de vreme ce toate speranţele sînt „slobozite" în discursuri oficiale insistente. Paradoxul e numit de Saul Bellow, de pildă, care la un simpozion despre *dizidenţa interioară* (concept lansat de Norman Manea, după lectura unei scrisori din închisoare a lui Havel) spunea: „În Est, eraţi arestaţi şi închişi fiindcă dădeaţi glas opiniilor voastre, în vreme ce în Vest, poţi face cîte declaraţii revoluţionare pofteşti şi nu te ceartă nimeni, dar nici nu te bagă în seamă. Aici nu erau pedepse şi de aceea nici seriozitate nu e. Libertatea, prin urmare, e un soi de glumă."

Roman egografic, *Sertarul*... stă sub semnul înţelegerii ca salvare a fiinţei: „Vreau să înţeleg de ce lucrurile sînt aşa cum sunt. Curiozitate ontologică şi istorică în egală măsură, curiozitate de care simt că îmi depinde viaţa, nu numai pentru că printre lucrurile acestea mă număr şi eu, ci şi pentru că fac parte, sau mi se pare că fac parte, dintre acele fiinţe care nu pot fi strivite decît de lucrurile pe care nu le înţeleg". Este printre puţinele - dacă nu cumva chiar singura carte apărută atunci, dar şi în vremea din urmă - care nu-şi arogă îndoielnicul drept de a judeca Istoria de pe poziţiile unei autorităţi axiomatice, ci alege orgoliul suprem al efortului de a înţelege, păstrînd distanţă egală de toate semnalele lumii. Multipla punere în abis - autoarea se „ficţionează" pe sine însăşi în pagini de roman al romanului, analizîndu-şi lucid şi inteligent demersul, sub bănuiala existenţei unei ficţiuni cosmice, a unui „complot universal" cum ar spune Umberto Eco, creează un personaj-autor (alter-ego) care la rîndu-i creează alte personaje, acestea, de la un punct încolo, rebele, de nestăpînit, şi aşa mai departe - trimite la structura labirintică a lumii, ispită eternă pentru o minte scormonitoare, dar şi, mai ales, la iluzoria ruptură dintre a fi şi a privi. Condiţia de martor nu este şi nu poate fi absolută, ea nu absolvă automat privitorul de „răspunderea limitată", aş zice: „Nu e nimic mai fals decît să-ţi închipui că stai şi priveşti de pe mal, cînd de fapt curgi o dată cu apa". Pionul este mutat/înaintează în paşi minori pe tabla de şah şi, cîteodată, poate deveni regină, adică poate face orice doreşte însă, amendament esenţial, întotdeauna în marginile unor reguli pre-existente. Oricît de largă ar fi perspectiva la un moment dat, rămîne loc pentru alta şi mai cuprinzătoare.

Lanţul lentilelor succesive nu aberează decît arareori pînă la grotesc şi caricatură datele „realului", cel mai adesea mulţumindu-se să înregistreze, în alunecări subtile de sens, desenul din covor. Urzeala romanescă simfonizează provizoriu culorile/petele fără să se instaleze într-o armonie definitivă. Ca o Penelopă, face şi desface textura fiindcă înţelegerea înseamnă mişcare, tatonare, neodihnă, revenire îmbogăţită pe acelaşi drum. Ambiguitatea e suverană. „De altfel, orice spun, cea mai neînsemnată afirmaţie, se dovedeşte, în acelaşi timp şi în egală măsură, adevărată şi falsă, iar această dedublare, departe de a contribui la lărgirea limitelor universului meu, le anchilozează într-o indecizie ambiguă, amînătoare". Indecizie şi amînare savurate, de altminteri, în largi ocoluri analitice, cadenţate muzical. „Infirmitatea prozei" este protezată metaforal. Romanul Anei Blandiana este un poem care îşi asociază „disponibilităţile cotidiene şi omeneşti ale epicii". Regimul prozastic impune ca instrument predilect comparaţia, şi Ana Blandiana dovedeşte inepuizabile resurse în a contrapune stărilor abstracte carnea concretului expresiv („De cîte ori o priveşte şi alunecă brusc ca pe o coajă de banană în ochii ei…").

Însă realitatea, tot mai „stilizată" pe cont propriu, îşi pierde răbdarea şi „semnifică singură", independent de textul care o oglindeşte. Echilibrul nu poate fi restabilit decît prin metaforă, al cărei văl încă mai poate împrumuta cuvîntului un sens ordonator: „Poţi să uiţi lipsa de rost în lumea dată inventînd o altă lume, al cărei singur rost eşti tu". La nivelul formei, romanul-poem al Anei Blandiana experimentează - mărturisit, de altminteri - instrumentarul noului roman, de pildă, polifonia infinit expresivă a romanului modern, în general. Ca orice construcţie omenească, nu are un punct de sprijin, ci îşi alege unul. Plaiul ca centrul, ca răscruce în care se întretaie planurile cărţii, are mai multe avantaje; pe de-o parte, mioritic, să spunem, de acolo pot fi mitizate „ca-ntr-o poveste" conturele unei realităţi confuze. Insulă, cetate, refugiu, Plaiul poate convoca, în colocvii subtile, trecutul, istoria, Timpul însuşi. Pe de altă parte, sub semnul lui se pot petrece întîlniri faustice, poate fi interogată fiinţa şi limitele ei. În aceeaşi zonă e posibilă şi căderea în primar pentru o mai netă cîntărire a pojghiţei civilizate. Cum totul are un corespondent în negativ - plusul şi minusul pierzîndu-şi, de fapt, sensul valoric, axiologic - , Plaiul îşi are perechea în penitenciar. Relaţia fundamentală demontată de Ana Blandiana este aceea, mereu reversibilă, dintre autor şi personaj, în fond cele două feţe ale fiecărei fiinţei. Fiecare este victima propriei urzeli şi a unei urzeli superioare, în egală şi greu, imposibil de delimitat, măsură. Graniţa e înşelătoare la nivel de individ, de grup, de popor. Cantitatea de realitate, de existenţă se stabileşte, la cele trei niveluri, prin raport de directă proporţionalitate, cu cantitatea de opunere, de luciditate cheltuită. Opunere dinamică, nesfîrşită, niciodată sinonimă cu o victorie. Sistemul - oricare ar fi el - este constrîngător - sustragerea de sub apăsarea lui, o

iluzie, salvarea unică - starea de veghe, efortul de a înțelege, de a dubla personajul cu autorul. Cu alte cuvinte, stăruința în a găsi/imagina contextul imediat şi cele de fundal istoric ale actelor trăite/suportate. Totul are atunci aparența şi eficiența unei lecții cu încărcătură simbolică, aplicabilă la suprafețe tot mai întinse. Reacția scriitorului Alexandru Şerban la invazia insolentă a celor trei - scenă de un grotesc halucinant, coşmardesc - nu e accidentală. Felul său de a fi îl predestinează „fugii". Asistă, redus la transparență, la „parada maculării" sale, la „scurtul curs de istorie a mizeriei., se revoltă palid, mereu în limitele bunului simț înnăscut şi fuge pentru a rezista „pitit sub munți", cum ar spune G. Călinescu. În cîteva rînduri, întîmplarea e transferată la scara întregului popor. Un personaj sau altul enunță observații asupra psihologiei poporului român în limita celor deja consemnate de la C. Drăghicescu şi Constantin Rădulescu-Motru pînă la Cioran, cel din *Schimbarea la față*… să zicem. Nuanțele fine propuse de Ana Blandiana nu schimbă esențial portretul. „Românii sînt poporul cel mai supus, cel mai de nerăsculat, nu pentru că se lasă dominați de ideile celor ce-i stăpînesc, ci dimpotrivă, pentru că nici o ideologice nu-i seduce, nici chiar revolta, care e întotdeauna o ideologie /…/ românul este nu numai incapabil de fanatism, ci, mai mult, fanatismul îi repugnă şi - mai mult chiar - i se pare ridicol şi îi trezeşte hazul; pe de altă parte, pentru că teroarea, care pare, văzută din afară, insuportabilă, ricoşează în realitate pe suprafața alunecoasă a ironiei populare, nereuşind să pătrundă în interior, nereuşind să realizeze o presiune interioară pe măsura grozăviei ei istorice /…/. Astfel se ajunge la paradoxala situație în care un popor care nu poate fi manipulat, poate fi totuşi guvernat cu uşurință". Lipsiți de vocația luptei, singuri şi străini, altfel decît cei din jur, „prin poziția lor geografic, prin datele lor istorice, ei nu sînt făcuți să intre în marea luptă a istoriei, pentru că de orice parte ar lupta, ar fi alături de duşmani, împotriva propriilor lor interese" (vezi şi seducătoarea interpretare a lui Făt-Frumos).

Scrisă între 1983 şi 1989, completată cu un ultim capitol în martie 1991, cartea are la îndemînă lentile şi mai puternice. Calitățile ineficiente, în planul istoric imediat, ale românilor capătă o altă greutate în durata lungă a istoriei. Revoluționarii, „cei care au curajul sau nebunia de a prefera fugii de realitate tentativa de a o schimba" - „cei mai mulți nu reuşesc, sînt înfrînți şi sînt numiți eroi, martiri cîte unul învinge şi i se spune tiran. Realității nu-i place să fie schimbată". Fireşte, fuga e o înfrîngere, nici ironia nu e victorie, însă amîndouă devin imponderabile o dată cu constatarea că lumea întreagă e un penitenciar al cărui obiectiv este înfrîngerea naturii. Artificialul, contrafacerea, copia, falsul se propagă asemenea unei plăgi implacabile. Nimic nu mai este, totul pare. Chiar dacă regimurile totalitare dețin supremația, demonstrația este valabilă la

scară mondială. În urzeala nocivă a aparenței care se dă drept realitate, ironia, băşcălia, detaşarea de propria tragedie sînt, poate, unica armă la îndemînă şi înțelepciunea este de partea românilor. Poate, fiindcă şi de data aceasta oglindirea e dublă şi de semn contrar: „Băşcălia nu e viața şi cu atît mai puțin nemurirea", dar „Un om lovit care continuă să rîdă de cel ce-l loveşte este, chiar dacă rîsul şi lovitura îl costă viața, un neînvins, stăpînul unei - chiar dacă scurte - victorii".

Problematică, interogativă, cartea Anei Blandiana obligă la dialog, meditație, confruntare. Ea probează, totodată, egalitatea cu sine, intransigența unei inteligențe verticale şi nuanțate, vremelnic şi cu totul nesemnificativ înstrăinată în naivități maniheiste de tip activist. Pariez pe această „carte despre curaj sau despre revoltă" care mi se pare mai importantă decît curajul sau decît revolta fiindcă în miezul ei germinează înțelegerea şi, deci, viața mai este încă posibilă.

Un roman de buzunar. L-am descoperit pe LIVIU BLEOCA de puțină vreme, abia la ani buni de la debutul editorial (cu *Sindromul Belfast*, în 1994, roman ivit din întîlnirea cu Irlanda şi care îi provoca lui Virgil Mihaiu o întîmpinare entuziastă pe coperta a patra: „...ştie să condenseze într-un text captivant aventura pură şi simplă, observația sagace a unor medii insolite, autoironia, dar şi malița fină, persiflajul, dar şi tentația erotismului...Totul asezonat cu un suveran simț al humorului!"). Surpriza şi încîntarea le egalează pe cele trăite la descoperirea prozatoarelor de excepție Rodica Palade şi Adina Kenereş (la debut, în cazul lor). Cele două cărți apărute în 2001 (*Collectio de scandalis*, proză scurtă, şi *Biblioteca de buzunar*. *Un romanț şi restul novele*), mulțimi intersectate, căci un număr de pagini glisează din una în cealaltă, mărturisit şi cu o aşezare diferită în spațiul cărții, sînt, înainte de toate, lecturi extrem de plăcute. Faptul că o carte se citeşte foarte uşor şi cu delicii e, pentru un cititor vechi, trecut prin mii de pagini *alese*, şi pentru un editor suficient de vechi ca să fi parcurs alte mii de pagini, multe dintre ele *obligate*, argument sigur al calității. Liviu Bleoca reuşeşte performanța de a convinge că în proza sa se oferă noutăți absolute despre om în ciuda inflației editoriale. Pentru Milan Kundera această noutate de perspectivă, de unghi de vedere, de cunoaştere prozastică e condiție *sine qua non* de accedere în teritoriul rarefiat al literaturii adevărate. De unde vine senzația de noutate şi prospețime? Simplu spus, Liviu Bleoca scrie proză într-o manieră extrem de occidentală. Comparîndu-l cu prozatori europeni de ultimă oră (să amintesc aici doar cărțile britanicilor Jonathan Coe, Ian McEwan ori Peter Ackroyd, ale italianului Antonio Tabucchi, ale belgienilor Jean-Luc Outers şi Jacques de Decker), descopăr aceeaşi remarcabilă ştiință a detaliului „greu", aceeaşi dezinvoltă alăturare a

cotidianului mărunt cu mici inserții eseistice topite în frază, însă suficient de nete pentru a adînci momentul înspre dimensiuni grave ale existenței. Personajele/naratorii văd, simt şi descriu locuri domestice, decoruri banale, stereotipii sociale, ticuri şi gesticulații de mică ori joasă amplitudine, însă o fac cu o lapidaritate minuțioasă, i-aş zice. Tocmai aparenta tratare în răspăr, din vîrful buzelor, atrage atenția asupra misterului existențial din imediata lor apropiere. Vorbind despre *Amsterdam*, miniromanul lui Ian McEwan, Virgil Stanciu pomeneşte reproşul adresat, cînd şi cînd, acestui gen de proză: tratează subiecte dostoievskiene într-un număr meschin de pagini şi într-un stil nicidecum „fluvial”, cu o şocantă lipsă de deferență față de marile teme şi motive literare. Observația e valabilă şi în cazul prozelor lui Liviu Bleoca. Situația e mereu fără speranță, însă nu e gravă, aş zice parafrazînd titlul cărții lui Paul Watzlawick. Altfel spus, pe o structură de roman polițist parodiată fin (ea asigurînd, în fond, tocmai transmiterea mesajului despre infinita noutate a vieții de fiecare zi şi despre plăcuta îndeletnicire de a-l descifra, în ciuda datelor destinale implacabile), cu recuzită minimă de povestire gotică, se întîmplă lucruri banale, dacă te mulțumeşti să le accepți aparențele „tradiționale”, sau viceversa: se întîmplă lucruri senzaționale, dacă ştii să vezi dincolo de vîrful aisbergului. Fiecare proză scurtă, novelă ori *romanțul* însuşi concentrează, în pagini abia suficiente pentru o schiță, sugestii în stare să acopere, la o adică, cicluri romaneşti. Autorul mizează nu doar pe forța de sugestie a detaliului ales cu precizie matematic strunită, ci şi pe „enciclopedia romanescă” a cititorului. Pe apartenența la aceeaşi specie şi la aceleaşi tradiții. Stranietatea unor comportamente ori exotismul unor încheieri nu sînt decît ingrediente codificate necesare declanşării propriei înțelegeri şi cunoaşteri. Procedeele se conturau deja în *Sindromul Belfast*. Jurnal de călătorie, în fond, cartea ficționalizează datele reținute de memoria călătorului, pune în umbră detaliile concrete de istorie contemporană, detalii de pagină externă de cotidian național, creionează cîteva personaje destul de pitoreşti ca să devină încăpătoare pentru dimensiuni etern umane, îşi exersează cu tact umorul, iar ironia şi autoironia asigură distanța necesară, dar şi provocarea. Atenția şi receptivitatea călătorului nu sînt la înălțime, semnalele sînt receptate intermitent ori deformat, cheia lucrurilor prezente se află în cele deja trecute, însă lectura fidelă e doar la îndemîna oamenilor locului. După rețete livreşti, lucrul e sugerat în cîteva rînduri cu umor înfiorat: „La baza porții de lemn, iarba crescuse printre pietrele pavajului, semn că pe acolo nu se mai intrase de mult. Liniştea era netulburată şi nu părea să prevestească nimic bun. Dar ceva mă apăsa mai tare decît tăcerea din jur: o senzație ciudată, greu de definit, ca o peliculă invizibilă care mă învăluia. Mi-am întors instinctiv privirea spre partea de

sus a porții. Pe arcada de piatră stătea nemişcată o enormă pisică neagră. Ochii aurii, cu pupile mari, mă fixau intens. Ne-am privit țintă cîteva clipe, apoi felina dispăru cu mişcări neauzite.”; şi „Lîngă zidul din față se vedea o spînzurătoare, iar în iarba care începuse să crească dintre pietrele caldarîmului strălucea alb un craniu.” „Aici nici o poveste nu-i prea veche” spune la un moment dat unul dintre personaje, enunțînd lapidar legea variantelor infinite. Pagini din cartea de debut vor fi incluse cărților următoare cu dezinvoltura scriitorului postmodern pentru care bibliografia e uriaşă, liberă şi, mai ales, îl include. Nimic senzațional în faptul că eroul din *Biblioteca de buzunar* citeşte *Sindromul Belfast*. Motoul cărții de debut: „Probabil că nu întîmplător *Titanicul* a fost construit în docurile Belfastului”, sugerează, printre altele, şi savoarea nesfîrşită a interpretărilor, niciodată ultime şi definitive. Orice poveste e prin definiție deschisă şi provizorie. În *Collectio de scandalis*, de pildă, se glumeşte serios pe tema conexiunilor infinite, cauza şi efectele sale ignorîndu-se cu o uşurătate care lasă loc ficțiunii în lanț. Fiindcă, fireşte, nu există decît ceea ce e spus/scris, dar cum spusurile pot fi oricîte, cu inovații greu de contabilizat, existența însăşi a ceea ce e spus/scris devine îndoielnică. Tot ce inventează fosta colegă de şcoală ar fi putut să se întîmple, la urma urmei. În zadar mărturiseşte în final că a scornit totul. Eroul rămîne cu o îndoială. Granița dintre realitate şi ficțiune nu e niciodată fermă şi securizantă. Ambiguitatea e suverană. Realitatea e deformată, „ca privită printr-un pahar cu apă”. Prozele au finaluri suspendate, cu cel puțin două tăişuri: „Şi, deodată, înțelese că dacă porțile lumii i se deschiseseră era pentru ca el să poată pleca liber, dar, în egală măsură, să se poată şi întoarce”; „Pentru o clipă, Dinu nu mai ştiu de care parte a gardului se aflau”, se încheie cu o întrebare retorică ori cu o sugestie acută de „va urma”. Ar fi incorect să nu remarc că scrisul lui Liviu Bleoca nu e singur în spațiul prozei româneşti contemporane. Nu-i sînt, desigur, străine „lunecoasele suprafețe ale zilei” din prozele lui Răzvan Petrescu, permanenta, ingenua, fecunda mirare în fața existenței, însoțită de simțul în plus, prevestitor, tulbure, în stare să vibreze la adîncurile necunoscute ale ființei, proprii prozelor lui Ştefan Mitroi, pe urmele unor Nicolae Velea şi Marin Preda, inteligibilitatea parțială a lumii scrutată de un ochi uşor buimac slujit de un cuvînt care dă tîrcoale înțelesurilor ultime lăsîndu-le mereu intacte, precum la Ioan Groşan, ca să dau doar cîteva exemple din nenumăratele la îndemînă. Liviu Bleoca se alătură în deplină legitimitate celor mai expresivi autori de proză scurtă ai ultimelor decenii.

Între fantastic şi oniric. Anunțat ca fiind primul dintre cele patru volume ale unui ciclu, *Noctambulii, Claustrofobul* lui CORIN BRAGA propune o formulă romanescă ambiguă, pendulînd între fantastic şi oniric.

Edificiul fantasmatic, fluid, inconsistent, mizează pe o fragilitate a componentelor în stare să funcţioneze ca metaforă amplă, ezitantă a existenţei. Apelul la vis este principalul instrument exploratoriu. Nu este vorba însă, nicidecum, despre visul romantic al evaziunii, profetic şi aducător de extaze, în căutarea unei lumi ideale dincolo de aparenţe efemere şi meschine. Dimpotrivă. „Realitatea" visată nu e alta ori viitoare, ci aceea cotidiană, prezentă şi cu rădăcini în trecut. Atitudinea faţă în faţă cu „imaginile" lumii este quasi-psihanalitică. Scenarii onirice tradiţionale, abundînd în metamorfoze, pan-determinisme, simboluri acceptînd interpretări multiple sînt receptate cu un limbaj propriu unei organizări concentraţionare. Lumea de gradul unu, realitatea cotidiană, este lăsată în voia unor structuratori onirici evoluînd în marginea parodiei. Atmosfera este intensificată prin echilibristica personajelor la limita dintre luciditate şi nebunie: „Vederea i se întunecase şi nu mai desluşea nimic, de parcă ar fi intrat într-un con de umbră". Îndoiala asupra propriilor comentarii la adresa întîmplărilor pe care le traversează este mereu împrospătată pentru a fi alungată orice speranţă de echilibru. Ici-colo pagina e întreruptă de exclamaţii dubitative: „Un acvariu? Suntem într-un acvariu?"; „E un coşmar! E un coşmar!"; „Nu cumva e o imagine mentală?!" „Eşti nebun?". Lanţul neîntrerupt al ezitărilor scoate aventura din domeniul fantasticului, lansînd-o în parabola deschisă.

Doi tineri căsătoriţi sînt repartizaţi într-o localitate, într-un apartament, în nişte posturi. Nimic nu se oferă liberei alegeri, eroii sînt de-a lungul romanului subordonaţi, indiferent de înălţimea locului pe care îl vor ocupa la un moment dat. Predestinarea, închiderea, limitarea capătă o imagine extrem de sugestivă: „O mînă invizibilă sări de sub scaun şi intră în el ca într-o mănuşă". Încercarea lor de a se înscrie într-un normal eşuează. Ascensorul, subterana, coridoarele, străzile înguste, tunelurile, nenumăratele uşi şi dulapuri sînt tot atîtea segmente ale mişcării centrale a romanului: surparea. Goluri de toate soiurile proliferează măcinînd pe dinăuntru peisajul. Găuri negre surpă fiinţa, introspecţia încetează a fi ziditoare: „vă pot descrie o amintire asemănătoare, pe care o păstrez din copilărie. Stăteam într-o cameră, era noapte, iar înăuntru era aprins becul. Am început să somnolez şi, pe măsură ce adormeam, deşi rămăsesem cu ochii deschişi, becul s-a transformat într-o sferă tot mai mică de lumină, care se retrăgea în ea, lăsînd colţurile camerei în întuneric. Tavanul se rotunjea şi el, învelindu-mi capul, ca şi cum ar fi fost însuşi craniul meu, pe care îl vedeam din adîncul unui tunel interior". Într-un timp leneş şi tiranic, singurul gest la îndemîna omului este descrierea. Visul nu este, cum spuneam, prevestitor, dar nici nu mai este în stare să lămurească pînă la capăt semnele care-l populează. Realitatea se surpă iremediabil, e scăpată din frîu. Nimic nu mai poate fi înţeles şi, deci stăpînit. Cenzura

atenuată, specifică visului, devine trăsătura dominantă a fiinţei captive într-un sistem aberant. Ea vede şi descrie mecanisme fără a fi în stare de „elaborare secundară" după exigenţele conştiinţei vigile. Cititorul este lăsat, dimpreună cu personajul, într-o junglă de semne aberante, imposibil de captat într-o sintaxă securizantă, salvatoare. Chestionarului fiinţei i se răspunde cu o avalanşă de soluţii. Ramificaţiile sînt atît de abundente încît drumul, calea dispar. Controlul naratorului asupra textului este şi el minim. Înaintarea somnambulică îşi oferă iluzia unui itinerar logic prin excesiva acumulare de detalii, de posibile repere. Efectul e, desigur, invers: ordinea meticuloasă, mărunţirea pedantă a scenelor neagă dimensiunea entropică a viului. Graniţele dintre firesc şi nefiresc se destramă. Pe măsură ce se adînceşte în labirint, omul uită să se mai mire. Nimic nu-l mai surprinde, acceptă abulic legi insolite. Administratori, intermediari, secretare, directori, paznici, oratori, preşedinţi sînt tot atîţia oficiali care întreţin „dezorganizarea organizată", urmaţi cu entuziasm - trucat ori nu, are prea puţină importanţă -, de mulţimi gălăgioase. Tema de cercetare a „efectelor trecerii timpului asupra unor oameni închişi ermetic în adăposturi subpămîntene" se dovedeşte de gravă actualitate.

Deşi trimiterea la Bulgakov este sugerată în cîteva secvenţe, de observat că tînărului prozator Corin Braga îi lipseşte distanţa ironică şi ameţitoarea perspectivă metafizică proprie celui dintîi. Primul volum din *Noctambulii* dă adesea impresia de diluare, de rătăcire a firului ariadnic, indispensabil unei construcţii romaneşti. Poate că această impresie va fi corectată de volumele următoare. Deocamdată suntem, mai degrabă, martorii unui pariu cu sine al scriitorului. Autor al unor remarcabile şi remarcate eseuri despre literatura română, fin şi bine înarmat comentator al fenomenului literar, Corin Braga îşi demonstrează sieşi capacitatea de a ficţiona pe cîteva sute de pagini. Formula „onirică" este oarecum previzibilă. Ea cere experienţă de imaginaţie, nu neapărat de viaţă, are fundamente „teoretice" savuroase, libere, nu ocoleşte locurile comune, ci le citeşte în voia fanteziei, are vecini parodia şi parabola, psihanaliza îi poate fi călăuză, nu se sfieşte să colecţioneze tipuri vizînd la arhetipuri (chiar dacă rămîn simple promisiuni). De aceea, exerciţiul romanesc al lui Corin Braga nu se poate citi decît cu interes. Atîta doar că jocul îmi pare prea gureş şi posomorît. Reguli mai strînse şi o doză de năstruşnic ar putea fisura labirintul înspre abisal.

Vezi şi *Hidra*, roman,1996; *Oniria. Jurnal de vise*, proză,1999.

Arta lui „ca şi cum". Deliberat, nu voi ţine seama de anul indicat de autor - 1976 - drept an al naşterii romanului *Pîndă şi seducţie* (1991). Asta fiindcă fişarea grăbită la „literatura de sertar" i-ar minimaliza statura şi efectele. Vocaţia de prozator a lui NICOLAE BREBAN e atît de egală cu

sine în copleşitoarea ei necesitate („Eu vreau să-mi înţeleg timpul meu, naţiunea mea, istoria ei, istoria lumii, secolul în care am fost paraşutat. Am acest drept, nu la a înţelege, ci la dreptul acestui drept"), încît cărţile sale se clădesc pe una şi aceeaşi substanţă, întrupînd-o. Naratorul - încărcat autobiografic în doze greu şi, altminteri, inutil de identificat - este un erou camilpetrescian cu solide şi obsedante lecturi din mare proză rusească. Are, aşadar, orgoliul creaţiei absolute. Pentru el nu există sau, mai exact spus, nu există deplin decît ceea ce e văzut, privit şi descris. „Eu vreau să descriu, vreau să descriu". Instalat în centrul lumii, o priveşte, o descrie şi, deci, o creează. Act demiurgic întemeiat pe conservarea privirii inocente: „Ceea ce pierdem noi, o dată cu faimoasa copilărie, este darul privirii, calitatea privirii. Să priveşti un obiect, numai pe acela, fără prejudecăţi, fără a privi, de fapt, alt obiect, care seamănă cu el (…) Dacă ne păstrăm această candoare, această forţă, uneori ne putem privi, vedea şi pe noi înşine…" Un personaj, Irena exersează darul privirii uimite în „citadela quasi-mistică" a familiei ei de învinşi. Confesiunea detaliată e instrumentul recuperării, al rezistenţei. Din datoria impusă de a povesti celorlalţi membri ai celulei, în detaliu, tot ce s-a întîmplat „afară", ei acced la condiţia de „ficţionar": trăiesc pentru a povesti şi, atunci, trăiesc în alertă, deschişi spre nuanţă, meticuloşi. Calitatea de martor aduce cu sine o schimbare de sens. Existenţa însăşi se modifică imperceptibil, dar sigur: martorul trăieşte în aşa fel încît să aibă ce povesti. Totul capătă altă greutate, într-o reversibilitate tulburătoare a realului şi ficţiunii. Don Juan, cel care nu poate poseda decît ceea ce a creat el însuşi, intră din nou în scenă impunîndu-şi blazonul. Posesie înseamnă descriere - iată o bogată ecuaţie pe care Nicolae Breban ştie s-o exploateze copios şi subtil. Fiindcă, în fine, despre ce este vorba în *Pîndă şi seducţie*? Spumos, limbut, „impudic şi imagistic", romanul are o temă centrală polarizînd nenumărate sub-teme: nesinceritatea ca dimensiune funciară a umanului. În *Don Juan* se nota: „Un sentiment se ascunde cel mai bine cu propria mască". „Realitatea" măştii nu trimite doar la lumea ca teatru în accidentele sale succesive. Interesează înainte de toate sforţarea repetată - „jucată" mereu - de a recupera o formă pierdută pentru totdeauna şi cu atît mai puternic dorită. Omul ca „tendinţă" spre o „formă" anterioară - tendinţă materializată într-o veritabilă beţie cratylică, prospectivă (vezi, în acest sens, excelenta carte a Monicăi Spiridon, *Melancolia descendenţei*) - poate imagina claviatura propriei „realităţi" în faţa căreia improvizează. Totul e strategie, strategie a seducţiei, în cazurile fericite organizată simfonic. Diferenţa dintre Bine şi Rău se atenuează: mişcarea de „suveică", pendularea între limite date interzic sinceritatea ori, mai degrabă, îi ambiguizează semnalmentele. Libertatea şi adevărul sînt simple superstiţii, surprinzător de durabile; omul de astăzi etalează virtuţi

formaliste aberant de rezistente. „Simţul formalului", rezultat al carenţei substanţiale, stă la temelia politicului şi a eroticului - cele două teritorii pe care Nicolae Breban alege să le exploreze verbalizîndu-le relieful. Călătoria e lucidă (pînă la exasperare), supravegheată de aproape, atentă la ritmuri şi atît de sensibilă la eternitatea „scenariilor" lumeşti încît se lasă înfiorată metafizic.

Naratorul este un dizident „atît cît era posibil" (dozare ferită de amăgiri), un scriitor de succes ieşit din jocul politic de vîrf de bună voie şi pentru a-şi cîştiga libertatea de „a avea dreptate de unul singur" într-un secol al înregimentărilor abulice, mutoniere, al complacerii în „cuibul de nori cald" al celorlalţi, în umezeala perfidă, informă, a unui aquarium. „Superficializarea" existenţei - dilatarea unor secvenţe pentru a împiedica irumperea distrugătoare a altora - se petrece în regim de farsă, cu efect invers: adîncirea, aprofundarea „jocului cu stafii". Un personaj masculin, Skedra, „rece şi fierbinte totodată, bănuitor, fricos şi extrem de nuanţat în felul de a privi lucrurile", satisfăcînd, aşadar, nevoia de interpretare, de limbuţie creatoare a eului narator, alături de patru personaje feminine sînt reperele cu ajutorul cărora se testează posibilităţile vieţii ca farsă, ale artei ca organizatoare simbolică a realităţii haotice. Bătrîna Neli („farsă vie, jucată vieţii, o palmă iute şi aspră pe obrazul vieţii şi al istoriei"), Delia (cu care naratorul trăieşte „un sentiment care nu ne va omorî, un sentiment vanitos, care se privea puţin în oglindă, un sentiment care, pînă în cele din urmă era mulţumit cu starea de lucruri a lumii, în care el îşi găsea locul lui. Un sentiment pe care ni-l plasam unul-altuia, într-o complicitate leneşă"), Irena (care este pretextul unor pagini descriptive excepţionale, proiecţii pictural-mitologice ale cuplului, ritualuri de „toamnă eternă într-o primăvară inconştientă, puerilă, inutilă") şi, în fine, Veronica, „femeia în două dimensiuni", sînt straturile unui joc, abil controlat, de avansuri şi fandări. Cubul imaginat are şase feţe. Realitatea este în măsura în care îi împrumutăm un înveliş. Principiul erotic stendhalian al crengii de Salsburg se verifică şi în plan social ori politic. De aici „elogiul" provocatorului care, în contrast cu şoarecele informator, este el însuşi un creator, unul în stare să ţeasă pînza imaginară, mai adevărată decît adevărul însuşi. Pentru că adevărul e cel mai adesea partizan, deci nu există.

Romanul lui Nicolae Breban nu e „literatură de sertar" în sensul deviat din ultima vreme care acceptă orice „înscris" drept capodoperă în numele, unic, al subiectului atacat. El nu demască, ci interpretează; cunoaşte pe cont propriu, nu re-cunoaşte subjugat unor pattern-uri preluate de-a gata. Pînda lui îşi asumă, sub semnul lui „eucolos", credinţa. Iar în „grandioasa minciună" romanescă se poate locui în numele singurului adevăr cu putinţă, cel al limbii, călăuza fiind una de rangul întîi.

Voinţa de putere. Primul semn că am în mînă o carte a lui Breban: îmi

înțepenesc degetele căutînd cea mai bună cuprindere pentru a o ține la distanța propice de ochi, îmi alunecă pe podea atrasă de greutatea ei, nu încape în spațiul rămas liber pe raft, o car cu efort dintr-o parte în alta a casei pe unde mă cheamă umbra lecturii. Am scris ori am vorbit despre toate cărțile lui Nicolae Breban, fie ele romane ori eseuri. Am căutat, de fiecare dată, o formulă care să-l cuprindă. Ca şi cărțile sale (la obiectul de hîrtie mă refer, dar şi la „conținut"), nu e de cuprins cu una cu două. Am ales, de data asta, *Voința de putere (Ziua şi noaptea)*, 2001. În loc de început, transcriu cîteva secvențe din *Puterile romanului*: „Romanul nu are reguli. Totul îi este îngăduit... El creşte ca o buruiană sălbatică pe un teren viran... Cu condiția să povestească, poate varia la infinit modul de a povesti şi poate încerca cele mai stranii artificii... Puțin a lipsit – şi poate că s-a şi întîmplat – ca romancierul să fie sfătuit să scrie prost, dîndu-i-se ca exemplu mari maeştri ai genului care nu-şi prea îngrijeau limba, ca Balzac şi Dostoievski, şi recomandîndu-i-se să nu-i imite pe alții care, ca Flaubert, se preocupau prea mult de şlefuirea frazelor". Oricît v-ar mira, textul nu e scris de Nicolae Breban, ci de Roger Caillois. Şi nu despre Breban scrie...

Dacă ar fi să fac o statistică pe vocabularul cărților sale, cred că primele locuri la frecvență l-ar ocupa *a spune/a vorbi* şi *a înțelege*, veritabile cuvinte-marcă. Spuneam, la o lansare de carte la Cluj, că Nicolae Breban ilustrează perfect ipoteza lui Ortega y Gasset cum că limbile au apărut pe lume fiindcă omul e „animalul care a avut anormal de multe de spus", neajungîndu-i abecedarul comunicării legate de simpla supraviețuire. Este, adică *Dicentul* prin excelență. Am semnalat şi altă dată densitatea în pagină a verbelor spunerii la Breban şi găsesc extrem de uşor exemple în cartea pretext a acestor rînduri: „pur şi simplu simt nevoia să vorbesc", „vreau s-o aud" (povestea), „în sfîrşit, ce voiam să spun?!" Plăcerea de a spune pentru a înțelege (în cele din urmă) e mai mare decît bucuria de a descoperi vreo fărîmă de sens. Există o veritabilă magie a rostirii, înrudită cu descîntecul, de unde şi importanța acordată constant vocii: „coborîtă, aproape şoptită, dar timbrul lui cald, baritonal rezona clar în încăperea încărcată de mobile vechi" etc. etc.; „eu nu vreau să-nțeleg, vreau doar să vă povestesc cu voce tare, vreau să... mă aud!" O recunoaşte şi un personaj după faldurile căruia se ascunde, nu foarte atent, autorul: „Mi se pare că nu sînt în stare să devin adult, deci singur." Adultul are curajul (ori poate laşitatea) să tacă. Personajele brebaniene ştiu/îşi doresc să asculte poveşti şi sînt mereu în căutare de ascultători. Înțelegerea e aproximată după regula lui *ca şi cum*. Folosesc aici sugestii, extrem de operante în cazul lui Breban, din filosofia lui *als ob* a lui Vaihinger. Spunerea excesivă, redundantă, revărsată a personajelor brebaniene vine din incapacitatea dramatică de a conviețui cu necunoscutul, cu misterul, cu ne-spusul. Fiindcă adevărul absolut rămîne

un ideal, eroii avansează ficțiuni după ficțiuni care să-i țină locul. Potrivit lui Vaihinger, diferența dintre *ipoteză* şi *ficțiune* ar fi că cea dintîi porneşte de la cîteva date reale, se formulează şi aşteaptă să fie confirmată ori infirmată de realitate, prin repetate experiențe. Ficțiunea se propune pe sine ca înlocuitor, organizează coerent realitatea haotică şi locuieşte o vreme această coerență fantasmatică. O spune un personaj: „Nimic nu e mai neliniştitor pentru o ființă rațională decît neînțelegerea, misterul, aş zice *amenințarea misterului*". Cel mai adesea, prozatorul recurge la comparație, ca instrument tradițional de înlocuit necunoscutul cu cunoscutul. Lucrul care nu se lasă descris/înțeles e, astfel, acaparat. Prin deviere, prin divagație, prin substituiri repetate: „mă reped şi-l asociez cu un alt obiect... *cît de cît* (s.m.) cunoscut." Autorul improvizează, asemeni personajelor, cu ele deodată, o întreagă teorie despre orice amănunt Se mulțumeşte cu puțin (cît de cît), căci orice poate fi pretext pentru îndelungi răsuciri de vorbe visînd să cadă pe adevărul ascuns al lumii din jur. Viața de azi din România, de pildă e: „impulsivă, necontrolată, imprevizibilă, indecentă, insolentă şi mustoasă, generoasă....o junglă, mustoasă, colorată, plină de culori şi de țipete, *cu reguli ascunse, teribile în tot haosul aparent* (s.m.)". Tratamentul e fabulatoriu, descifrarea, aidoma. Dar ficționarul lui Breban nu se aşează în coerența abia cîştigată. Îndoit, el propune îndată o alta. Semnele dubitației sînt identificabile în fiecare pagină: *oare, poate, nu ştiu, asta să fie, dar dacă*... Personajele țin lecții de filosofie, ca în Camil Petrescu, divaghează mereu, se introduce un mic diavol, ca în Thomas Mann, şi el menit să ofere ficțiuni amăgitoare („Ei bine, încă o dată mă surprind falsificînd lucrurile, nu mult, nu, ci foarte-foarte puțin."). Se fac trimiteri şi comparații livreşti, ivite anume din eternul complex plebeu al eroilor brebanieni. „Bibliografia" e imensă şi amestecată cu nestăpînire de gurmand. Romancierul îşi invadează periodic eroii (un prinț, un țăran parvenit, un soi de fost şi prezent activist, un mic diavol ubicuu, „voci" manuscrise etc.), îi parazitează, intrînd pe lungimea lor de undă şi emițîndu-şi nesfîrşitele teorii (ficțiuni) despre scris, societate, putere. Descrierea e, programatic, încercare de a stăpîni realul. Vezi exemplul „intuitiv" cu masa încărcată de obiecte „marcate", cu istorie – nu orice poveste e valabilă, ci una care conține în mod evident adevăruri istoricizate. Realitatea e un „dosar complicat şi încîlcit", pe care omul îl contracarează, iluzoriu, fireşte, cu o ficțiune. Comparațiile sînt, din această perspectivă, memorabile şi exemplare. Lucrături migăloase, manieriste, de scoatere magică din anonimat a unei banalități pentru a o transforma în cod temporar de stăpînit nestăpînitul. Vezi comparația cu moneda, excelentă, sau cea care începe astfel: „Natura mea, astfel, se îndepărtează de mine ca o corabie marinărească din secolul trecut de un țărm breton, urmărită de privirile femeilor de coastă – ale femeilor şi ale

copiilor, dintre care unii sînt orfani!...", pentru a bălti încîntată de sine într-o aproape-poveste paralelă. Realităţii istorice şi individuale i se dă tîrcoale neobosit („Mă învîrt mereu în jurul fierturii", mărturiseşte un personaj, excedat de mulţimea ingredientelor şi de amestecul mereu indigest pe care îl oferă realitatea contemporană), cu un interes cvasi-ştiinţific: obişnuit să se analizeze, în exces uneori, eroul se „aplecă curios asupra propriei sale stări, ca un morfo-fiziolog asupra unui ţesut diafan şi viu, cu acea curiozitate a savantului, vie şi aproape amuzată..." Să remarc sonoritatea subînţeleasă a amuzamentului. Frecventele hohote, chiţcăituri, he-he-uri şi ha-ha-uri din proza sa ţin de aceeaşi obsesivă nevoie de *prezenţă* pe care o satisface, parţial, vocea. Nesăţios, personajul brebanian accede repetat la vieţi de schimb, iar nesiguranţa drumului păstrează cititorul într-o suspendare nu de puţine ori inconfortabilă. Ansamblul e singurul în măsură să indice o direcţie valabilă, dar labirintul străbătut pînă acolo stăruie în fundalul memoriei tulburînd desenul. Nimic nu curge calm dinspre înspre. Varietatea de oglinzi deformatoare conservă misterul din chiar ambiţia enormă de a-l anula. Nici măcar vîrstele individului nu de-*curg* una din cealaltă, ele sînt matrioşti independente. Paradoxul înţelegerii care nu vrea să înţeleagă fiindcă nu acceptă închiderea într-o definiţie (de-*fini*ţia conţine, etimologic, sfîrşitul) e ilustrat şi de secvenţa cu Isus care a apelat anume la mesageri inocenţi şi ignoranţi pentru ca povestea să-i rămînă etern interpretabilă căci niciodată, la începuturi, interpretată.

Romanul *Voinţa de putere* îşi alege drept loc de desfăşurare Clujul perioadei de tranziţie. Ca personaj, oraşul e o ficţiune, nimic nu-l face recognoscibil în afara numelui. Ba, mai mult, autorul îşi lasă vocile să glosese pe marginea discutabilei, azi, atmosfere provinciale. Toate locurile comune ale bucureşteanului tipic sînt prefăcute într-o garnitură capabilă să ascundă cu totul felul principal. „Locul în care nu se întîmplă nimic" era un topos valabil la început de secol 20, tot aşa cum „molia din dantelă" călinesciană e aplicabilă oricărui loc din lume, oricărei comunităţi dependente de mica bîrfă. Fără să intru aici în amănunte, *elephantiasis*-ul epic nu e la îndemîna ardelenilor tipici. Capitala românească îmi pare infinit mai deschisă perspectivelor artificial supradimensionate şi falselor ritualuri amăgitoare. Dincolo de adevăruri eventuale, pasaje ca următoarele se îneacă în prejudecăţi, fie ele ale personajelor, nu şi ale autorului: „Ritualul şi, mai ales, ritualurile de acest tip sînt nu numai semnificative, dar şi importante în lumea Provinciei şi poate şi în aceasta rezidă puterea ei încă nealterată de cînd unul din primii ei cronicari, l-am numit pe Balzac, a scos-o din anonimat – mai mult: a inventat-o! Deoarece marii, colosalii artişti nu descoperă lumea sau un sector al ei, cum cred unii isteţi sociologi, ei o inventează, o «fac vizibilă», dar nu în

sensul fizic, ci magic! Iar ritualurile «ei», ale Provinciei – am fi ispitiţi să le numim «ritualurile triviale»! – nu sînt decît forme ale ordonării unor evenimente ce, pînă atunci, nu erau decît fenomene sau epi-fenomene confuze. O anume «ritmare» şi coagulare, extragere din conglomeratul stufos şi supărător al fluxului cotidian social...". „Aşa cum se întîmplă în Provincie, tragediile decad în drame, iar acestea devin simple scandaluri şi ...nici măcar atît! Totul trebuie să servească ca «subiect de discuţie» şi, se ştie, zeul tutelar al Provinciei este «gura lumii», opinia publică". Ardelenilor cam taciturni şi încruntaţi le-ar reţine, poate, atenţia divagările de mai sus pe marginea literaturii provinciale clasice, dar mai ales „nici măcar atît". Fiindcă scandalul nu-i ingredient *sine qua non* al existenţei lor. Lumea poate fi îngustă şi universul mărunt în orice cerc social, are tot mai puţin a face cu situarea faţă de un centru iluzoriu. Ca să nu mai spun că „teama de Bucureşti a Clujului" e o idee cel puţin năstruşnică.

De reţinut, pentru o discuţie serioasă, opinia unui personaj care „nu credea că după marea unire de la 1918, unirea profundă, morală, socială a tuturor Românilor se efectuase în fapt." Neîmplinirea, nedesăvîrşirea şi apoi extenuarea ideii naţionale sub presiunea Istoriei, iată un adevăr de o gravitate încă nu suficient cîntărită, deşi urmările sale ar putea fi identificate în multe dintre poticnelile noastre de azi. Mai reţin ideea Răului necesar, necontrazisă încă în nici o împrejurare omenească: „...Dacă nu e omorît, artistul necesarmente se exprimă, se realizează! Învinge!" („Conştiinţa societăţii nu se afirmă decît în stările de rău şi de instabilitate colectivă", îi răspunde Caillois) şi „Ah, bieţii scriitori români, ce pleaşcă a dat peste ei, sub comunism, şi ce-au pierdut acum, cu aşa-zisa libertate! Acum, da, îţi trebuie geniu să te descurci, să faci cît-de-cît carieră, dar atunci!..." (în ecou, acelaşi Caillois: „Nu există decît un subiect de roman: existenţa omului în societate şi conştiinţa pe care o capătă el despre servituţile provocate de caracterul social al acestei existenţe").

Roman al Puterii, citită, aceasta, de preferinţă prin lentile nietzscheene, cartea se desfăşoară în platou, ca majoritatea romanelor lui Breban: deşi nu se poate spune că privirea nu-i este scormonitoare ori că nu e dispus să coboare în subterane pentru a-şi urmări personajele pe toate feţele, romancierul e adept al abordării totale, masive, şi are ambiţia exhaustivităţii. Se aşează pe o înălţime de unde, rotindă, privirea să cuprindă totul, în panoramări succesive ori suprapuse, cu reveniri şi remanieri stufoase, aşa încît nu subiectul contează, şi el mereu multiplu şi stratificat, cît ideea/ideile despre *înţelesurile discutabile* (în ambele sensuri: care pot fi discutate şi care nu sînt absolute) ale acestui subiect. Nicolae Breban scrie o proză care îşi conţine deja comentariile, pînă-ntr-acolo că, uneori, ele ocupă prim-planul, sînt mai importante şi mai impetuoase, aş zice, decît „întîmplarea". Ca de obicei, e greu de spus într-

o frază despre ce este vorba în carte. E un roman despre putere, desigur. Sîntem purtați prin redacții de ziare (presa, ca putere), mediul universitar apare şi el, dar ca zonă a manipulărilor şi parvenirii, ca putere, iarăşi, prieteniile sînt inițiatice şi manipulatoare, iubirile – fețe ale stăpînirii/supunerii etc., etc. Fireşte, e o radiografie ambițioasă a unei felii din tranziția românească. Dar nu ea e pe primul loc, căci, oricum, lucrurile sînt departe de a-şi fi ales, la noi, o configurație descriptibilă. Tranziția e cea mai bună arenă de pus alături savuroase, nesfîrşite, pătimaşe, colorate, cîteodată nedrepte chiar cu ele însele *păreri* despre ce se întîmplă cînd se întîmplă în atîtea feluri. Ne-am putea crede la nişte libere, perpetue colocvii, unde se spun, se vorbesc, se povestesc destine fragmentare cu scopul foarte îndepărtat de a înțelege, ba chiar îndepărtat anume de plăcerea discuțiilor. Nu-i chiar asta de-finiția (provizorie, cum altfel?) a vieții în societate cu voința de putere mereu la pîndă (şi seducție)?

Scriitorul închipuit sau despre marțieni. Am schimbat două vorbe cu JEHAN CALVUS (pseudonim latinizat al vechiului său nume românesc, Chelu) cînd mi-a adus, uimit şi cumva îngrijorat de propria performanță, Cartea. Păpuşarul rătăcit pe drumurile Vienei se afla în trecere prin Clujul de baştină (Nu despre o *întoarcere* era vorba, cîtă vreme omul nu ştie încă dacă se poate întoarce ori ba şi, mai ales, *unde* se face întoarcerea). Văzusem manuscrisul – dacă „manuscris" se poate numi obiectul migălit rînd cu rînd de autor, tiparul urmînd să-i fie simplă oglindă supusă – şi-i recunoscusem, într-o însemnare, *excepția*. Acum era gata. *Bumgartes al II-lea* (1999) îşi asumă din titlu o postură derivată, mai liberă. Îşi oferă dreptul de a comenta prim-planurile din perspectiva celui care ştie deja. Sarcina cronicarului e năucitoare. Iordan Chimet are dreptate, Jehan Calvus e un fel de „marțian" apărut din zona artelor îngemănate – teatru, poezie, narațiune fantastică, artă grafică: „... parcă nu e o ființă reală; ştie aproape totul, exprimă totul, cu o seninătate debordantă, cu o fantezie inepuizabilă, cu o stăpînire a limbajului, ar trebui să spun a limbajelor tehnice care atinge desăvîrşirea". Autorul pune el însuşi gaz pe foc. Se defineşte drept *scriitor închipuit* care alege alintat, însă şi perfect motivat de condiția de întrebător neliniştit asupra propriului rost şi propriei rostiri, „visarea pe suprafața albă, lunecarea pe foile albe, fără scop, fără țintă spre partea în care te împinge dorința, spre capăt, spre linişte, împăcare, neființă". Asemeni personajului lui Borges plus Bioy Casares, îşi doreşte să fie *copistul*, adică cititorul atît de îndrăgostit de textul celuilalt, încît îl transcrie literă cu literă şi-şi pune numele pe copertă: „Aş copia într-o carte a mea toate pasajele pe care le admir şi cu care mă pot identifica pînă la gradul în care cred că l-aş fi putut scrie eu însumi". Cînd copistul este şi grafician de clasă, şi gînditor fantast, şi

onirocrit care-şi oferă visele spre a micşora înfrigurarea nopților omeneşti, rezultatul e o sferă perfectă înăuntrul căreia se află *miezul* lucrurilor – „un *codex medieval*, o culegere de diferite texte, fragmente disparate fără legătură între ele, o carte ca un castel părăsit sau o catedrală neterminată". Aş adăuga o precizare – castelul e *tocmai* părăsit, mai păstrînd căldura celor plecați, gata să accepte patternuri inedite; iar catedrala, neterminată fiind, transformă sfera mai sus pomenită într-un ghem miraculos cu o mie de capete îmbietoare. Suspendarea este adevărata zestre a scriitorului închipuit: „Scriitorul real operează în afara lui, de pe poziții bine fortificate, fără nici un risc. E ca un zeu atotputernic şi atotştiutor, stăpîneşte realitatea obiectivă, obiectele realității pe care le aranjează în fel şi chip ca un prestidigitator, luînd astfel ochii privitorilor. Scriitorul închipuit nu ştie în nici unul din momentele dificilului său parcurs creator dacă această clipă va fi continuată de o altă clipă, următoare. Scriitorul real e negustorul de certitudini; cel închipuit e balanța cu care eul cîntăreşte în public propriile îndoieli...". Nu întîmplător se vorbeşte aici de *privitori*. Cartea ideală este pentru Calvus un spectacol de *văzut* şi de *înțeles* şi subînțeles în egală măsură. Un joc al imaginației, cînd imaginarul e singurul tărîm accesibil, în care omul se poate purta ca stăpîn. Motivul *podului*, lansat încă din primele pagini, se propune drept cheie tîlcuitoare. Însoțind orice apă ce curge („plăcut e somnul plăcut", îmi vine în minte) el vindecă iluzoriu trecerea, leagă ceea ce părea de nelegat, adună cioburi şi fragmente într-o ecuație parțial controlabilă. El mai este şi *podul* casei, mansarda vrăjită a lui Faulkner, în care toate amintirile, tot trecutul aşteaptă să li se dea un nume şi o coerență, una dintre multele posibile. Podul e trecutul prefăcut în viitor. Deşi rădăcină, se află mereu deasupra – copleşitor, obsesiv, capricios. E singurul care acceptă remanieri, dar o face ca un stăpîn al fețelor multiple. În viața ca o carte sau în cartea vieții, paşii sînt numărați cu „iluminuri" mustind de înțelesuri secunde, toate ilustrate ca-ntr-un bestiar rarisim, „infinitiplicînd" oglinzile: „În cuvîntul tău se sparg toate oalele, oale de carne pline cu vis"; „Îi este frig acestei nopți, visați!"; „Cu întrebări nu se poate aprinde noaptea, ci doar înstela"; „Pe frica celui ce contemplă vălul: roua. Pe nedumerirea celui ce a sfîşiat vălul: bruma."; „*A fost* un *va fi* cu un aer de *este*"... „Fragmentul" este investit cu rolul de indicator repetat pe drumurile cărții/vieții. Cartea călătoriei printre semne se dăruieşte total, poate fi a oricui o citeşte/priveşte. Nişte dascăli francezi, considerîndu-se înainte de toate „buni conducători de texte" în sensul de intermediari – de o parte textul originar, de cealaltă textele lecturilor succesive –, semnau acum un deceniu o carte intitulată *Fabrica de literatură*. Era vorba despre o antologie stranie de texte, imagini, note muzicale, comentarii, o străbatere a istoriei artelor – literatură, pictură, muzică, arhitectură... – cu

un pas vioi, jucăuş, culegînd fărîme emblematice, obligîndu-le la conexiuni imprevizibile, sugerînd că totul s-a spus, dar mai poate fi spus încă o dată, cu condiția ca biblioteca să-ți fie reazem nu povară. Jehan Calvus îşi înalță propria „fabrică de literatură" cu tulburătoare disponibilitate pentru refacerea pe cont propriu a experiențelor mirabile. Numele la care trimite, de la Leonardo da Vinci la Cervantes, sînt ale unor maeştri transformați în martori ai uimirilor personale. Greu de „povestit", cartea e de privit filă cu filă. Fiindcă, am spus-o deja, e vorba despre un manuscris bogat, baroc, fantast, în care litera e ea însăşi personaj, în care jocul formelor n-are limite, iar regula e mereu una plastică. Fraza se modelează şerpuind din aldine în cursive, cu accente surprinzătoare marcate grafic, cu scrisuri de mînă migălite-n vîrful peniței, prelinse în chenarul ilustrației, şi ea suprarealizînd detaliile, oferindu-se ca variantă, niciodată ultima şi definitivă. Pagina de titlu promite „Fragmente conținînd însemnările unui scriitor închipuit din Claudiopolis despre adolescență, prietenie, vise şi-nchipuiri, despre creație şi despre prinț" şi-şi alătură un motou din *Divina commedia* a lui Dante. Cîteva „însemnări de căutare a adevăratului început" scormonesc printre „hîrțoage cu însemnări despre vise, scrisori, desene şi tablouri făcute în adolescență". Ordinea nu poate fi decît cea a oricărei amintiri, sfidînd cronologia „oficială" şi convocînd alături înscrisuri, întîmplări, forme din epoci diferite. Un vis naşte povestirea prințului neliniştit şi lansează laitmotivul cărții: „Ziua era în amurg deja, cînd aş fi vrut s-o încep". Sub semnul acestei zile începute în amurg stă atitudinea postmodernă a autorului. Numai că asumării ironice a trecutului Jehan Calvus îi adaugă un condiment excepțional – *încă-uimirea*. Descoperirea că totul s-a spus deja, că prezentul n-are altă şansă decît aceea a reîntoarcerii pe propriile urme, într-o spirală reticentă şi dezabuzată nu convine prințului neliniştit, nici scriitorului închipuit. Închipuit fiind, n-are de dat socoteală asupra pre-ştiinței sale. Ziua poate să înceapă foarte bine în amurg, într-un an veşnic, de pildă în 1714. Realitatea nu mai răvăşeşte teritoriul fanteziei, ci se multiplică în realități derivate, acceptă rolul de fragment, de material de construcție pentru un nou *întreg*. Lecția de pictură, rememorată după cea de la Şcoala de artă din Clujul copilăriei, e un pretext pentru un mic tratat de înfrîngere a nemişcării, în numele rarei plăceri a privitului. Privirea are pentru pictorul-scriitorul-păpuşar rolul de liant universal. Orice *cade* sub ochii artistului îşi recunoaşte înrudiri. Mai mult, excepționalele ilustrații au forța de expresie a cuvîntului potrivit, vorbesc răspicat şi ingenios despre lumea de dinăuntru şi de din afară, în vreme ce cuvîntul scris e mereu pictural, atrăgînd atenția asupra formelor sale neîntîmplătoare. Sentimentul timpului sfîrşit, al capătului de drum este vindecat prin evocarea după-amiezelor inițiatice din adolescență, cînd sufletul se hrănea

din taina marilor maeştri fără să-şi simtă împuținată unicitatea ori pusă în pericol spontaneitatea. Lumea este un uriaş citat, fără-ndoială, dar nu exclude comentariul personalizat din jurul ei. Adolescentul etern are la îndemînă *memoria închipuită* şi poate fi oricînd „cel ce îi face pe alții să viseze". Aceeaşi prospețime a privirii printre rîndurile memoriei (*Mnemossya* e, într-adevăr, un tărîm aparte), în *Istoria celor doi prieteni cioplitori în piatră* şi întrebările ei fără răspuns: „De ce primii oameni n-au fost copii? De ce voluptatea oboseşte dormind lîngă noi?" Dacă ziua poate să-nceapă în amurg, iar umbra e porțiunea misterioasă tremurînd între întuneric şi lumină, *prezentul*, misterios şi el, e zona dintre Real şi Ideal în care orice privire atentă poate deveni viziune străbătînd şi valorînd învelişurile succesive ale ființei („În fiecare moment mă simt concluzia momentelor precedente; neputința de a fi cauza unor concluzii viitoare îmi alimentează durerea, ea este combustibilul focului ce bine l-ai numit irealitate"). Dacă nimic nu e nou sub soare, sub lună e încă totul nou! Iată o descoperire revigorantă pentru „poetul mandatar" care poate născoci, în buticul său privilegiat, poezii pentru orice comandă, transmisibile. Aerul medieval serveşte perfect mesajul cărții, zumzetul cărților nu inhibă, ci provoacă la relansări ale imaginației. Părăsite şi neterminate, toate semnele pot fi reinventate, readuse la viață, *apropiate*. Cartea *unică* se naşte din „jafuri de extaze" legitime; ea arată ca un manuscris medieval în sensul începutului continuu. Confuzia dintre *real* şi *fantastic*, dintre aievea şi închipuire, dintre *aici* şi *dincolo* este conservată anume, *podul* fiind oricînd de reconstruit „mai trainic şi mai frumos" în spațiul *între* al tuturor posibilităților. Cartea unică a fragmentelor țesute într-o urzeală mereu nouă decupează ființa din „tot ce nu-i avuție" şi ştie să acorde rutina existenței la rutina universului, să perceapă nuanțele infinitezimale ale individului salvat turmei. La *Ospățul adolescenței* se joacă jocul dezvăluirii *tot-sensului*, alt nume pentru *închipuire*. *Istoria Prințului* se deapănă după formule catoptrice şi panoraculare. În fine, *Întoarcerea* e o carte cu pagini albe ca să încapă prezentul fiecăruia. Autobiografia ilustrată şi comentatată a lui Jehan Calvus conține un elogiu al fragmentului („Cînd iei în mînă o relicvă, încerci să-ți aduci aminte, să refaci din fragmentul real, obiectiv, întregul ideal, subiectiv. Dar nu prin posedarea tuturor fragmentelor obții idealul. De pildă, toate cioburile din care s-ar recompune întreg vasul nu reprezintă un vas ideal, ci vasul spart. Cînd nu e vorba de obiecte materiale, întregi sau sparte, nu poți avea întregul oricîte fragmente ai aduna. Şi atunci e bine să-l pierzi din vedere şi să te apleci asupra cercetării fragmentelor. Nu întregul, imposibil de creat, conține idealul, ci faptul de a crea întregul, *fapta*, nu *obiectul*").

Un cronicar nu poate visa, în fața unei asemenea cărți, decît să devină el însuşi copist şi să transcrie rînd după rînd, ilustrație după

ilustrație. O carte-pledoarie în numele Cărții, încă posibilă și necesară. Mi-i pot imagina printre cititorii-privitorii ei încîntați pe Umberto Eco și Saramago, pe Borges și Alejo Carpentier, pe Urmuz și Șerban Foarță. O carte *de vizionat* fără întîrziere!

Totul. Proza scurtă a anului 1989 propunea o nouă dimensiune a umanului - inefabilul existenței, modul ei de a se răsfira printre degetele dogmei, de a se salva de la orice formă „definitivă" impusă din afară. Reîntoarcerea la metaforă, la simbolul ambiguu, la infuzia de fantastic aducea în scenă un nou realism. Înrudit, pînă la un punct, cu realismul magic, conservă o mult mai riguroasă implementare în coerența tradițională a realului. Dereglarea, benignă, nu atinge întreaga construcție. Ochiul lucid privește timpul omului cu anotimpurile, vîrstele, lucrurile și miresmele proprii, indiferente la timpul istoric; descrie și narează, cu stil și forță expresivă, re-reprezentatoare, fața diurnă a existenței într-o stare mereu subminată de taină, de noapte, de dincolo. Omul nu este om fiindcă se cunoaște pe sine, ci fiindcă vrea să se cunoască în ciuda instrumentelor imperfecte. Lectura lumii actuale era/este una fremătîndă, înfiorată, pe măsura entropiei și a veșnicului balans al tuturor datelor.

Sintaxa lumii poate fi refăcută prin metaforă. Știința contemporană însăși a renunțat la vanitatea adevărurilor ultime recurgînd, pentru a-și susține noile viziuni, la formulări metaforice. Farmecul vieții stă în indicibil, în misterul pe care și-l apără împotriva oricăror chei. Literatura și știința se umanizează prin redescoperirea umbrei, a vagului, a abiapresimțitului, dincolo de ceea ce pare încă să fie clar și răspicat. Învolburarea gîndului mai presus de faptă. Visul și fantasma coexistînd pașnic cu realul și raționalul, ba, mai mult, legitimîndu-le în ordine umană. Metafora ca speranță.

Nuvelele lui MIRCEA CĂRTĂRESCU din *Visul* (1989, *Nostalgia*, 1993) știu toate astea și ceva în plus. O povestire rafinată pe un ton prevestitor ca la Sorin Titel, să zicem, unde la fiecare meandră a Textului pare să stea la pîndă Taina, Adevărul. Magia dă tîrcoale teritoriului reconstituit, recuperat în amintire - copilărie, adolescență - cu o știință a înfiorării amintind de Mircea Eliade. Firescul este atît de izbitor încît perspectiva autorului asupra timpului inocenței bogate este asumat de cititor necondiționat. Ici-colo distanța dintre autor și text se modifică derutant, se impune un nou cod de traducere a evenimentelor, la fel de verosimil, de „natural". Numai că polivalența enunțului face ca granițele visului să dospească pe nesimțite revărsîndu-se peste realitate. Care e ora adevărată? Toate, desigur. Omul e mai complicat, orice dogmă simplifică nepermis. În fața nuvelelor lui Cărtărescu mi-a venit în minte un tablou al lui Salvador Dali: un grup de personaje (călugări?) în fața unui templu. La

altă privire petele de culoare alcătuiesc portretul lui Voltaire. Cele două imagini sînt perfect „valabile" de un realism aproape pedant. Dependența, întrepătrunderea lor e stranie și tulbură confortul diurn. De altminteri, prietenul care vede în pata de pe geamul aburit al tramvaiului profilul lui Goethe sugerează o asemenea tehnică. Nu e vorba de o banală iluzionare optică, ci de miracolul vieții. „Cronica sinceră" a unei perioade ciudate din copilărie lucrează cu migală un tablou în care straturile de culoare sînt, cîteodată și parțial, transparente, dezvăluind o altă ordine posibilă a segmentelor realului. Un „infinit de infinituri" ascultînd cînd și cînd de vorba potrivită a „păpușarului din țeasta fiecăruia". Realitatea este desfoliată de naratorul „tremurînd de poftă și așteptare" pînă se poate întrezări nu doar urzeala, ci și urzitorul: „De unde să fi știut atunci că acesta, de fapt, nu era jocul nostru, așa cum șahul nu e jocul pionilor și al cailor și al reginelor?" „Cetățean al visului", tînărul prozator stăpînește toate trucurile povestirilor exemplare cu un har care le ridică la rangul de însemne ale originalității: „Legile, schemele, firele rămîn aceleași, dar alungite, strîmbate. Dantelăria prinde viață": „Căci ce miracol mai contează față de miracolul de a exista și de a ști că exiști?". Iar știința aceasta se numește literatură.

De reținut o recentă precizare a autorului: „Unii socotesc cărțile mele prolixe. De fapt, ele sînt jignitor de concise inventare ale lumii. Delirurile mele, privite mai atent, sînt construcții poate prea simetrice și raționale." (Interviu, *„22",* 2003)

Inventare bulimice*.* Cărțile scrise de RUXANDRA CESEREANU sînt, toate, fie că e vorba de volume de versuri, de proze ori de eseuri, provocări. Temele sale preferate ar fi ne-cuminţenia (în sensul îndrăznelii de a ataca subiecte parțial tabu) și auto-pedepsirea, adică supunerea, în cele din urmă, la cea mai în vogă, mai rentabilă atitudine față de exact aceleași subiecte, cu riscul de a lăsa în umbră *trendul* de dragul *modei*. Altfel spus, scrisul ei nu vine dintr-un imperativ interior, strict personal (căci interiorul autoarei mi se pare locuit de disponibilități bogate și nu o dată contradictorii, o veritabilă *privacy* fiind exclusă într-un miez mereu copleșit și hărțuit de margini). Ruxandra Cesereanu scrie ca un ziarist cu fler, gata să înhațe subiectul „gras" și să-l arunce rapid în pagina întîi, înainte ca acesta să se răcească. *Oglinzi, zone vii, grădini ale deliciilor, căderi, purgatorii, oceane schizoidiene, infernuri, obiecte erotice* înfruntate în costumație de *femeie-cruciat* ori de *curtezană*, la care *trupul* și *sufletul* își dispută permanent întîietatea, sînt locațiile predilecte. Ca urmare, talentul incontestabil promite cărților sale să dureze ca opere, în vreme ce unele dintre subiecte și maniera grăbită de atac le decid soarta mai puțin sclipitoare de quasi-documente ale unei ore istorice trecătoare. Înscenarea e de fiecare dată

barocă, adică insinuantă şi copleşitoare, aruncînd în faţă calităţi în stare să camufleze, temporar, defectele.

Iată, acum, *Tricephalos* (2002). Autoarea acţionează bulimic – înghite rapid orice şi mult, bibliografie ori proprie imaginaţie, apoi răstoarnă în pagină nedigerat; o curiozitate pentru tot ce are legătură cu trupul, dar o curiozitate artificială, oarecum trucată, care nu-şi lasă răgazul să experimenteze pe cont propriu mai nimic. E, apoi, în fiecare pagină şi o doză de exhibiţionism. Atinsă iremediabil de pudori şi inhibiţii ale generaţiei precedente, cu o educaţie „cuminte", Ruxandra Cesereanu *vrea* să fie în pas cu generaţia următoare, pe care o asistă şi o sprijină cu oarecare program. Ar vrea să fie în primele rînduri ale mişcării, dar e copleşită de o veritabilă manie a inventarelor – vezi sîrgul cu care copiază *porcării* de pe pereţii veceurilor bibliotecii americane. Un exemplu era suficient ca să afli că lucrurile stau cam la fel pe tot globul – aici ar fi fost locul unui comentariu, al unei concluzii. În schimb, alte zeci de transcrieri (acestea nici măcar traduse – redate în altă limbă, ele sînt parţial anonime, cifrate, pentru a diminua vina/învinuirea). Nu are răbdare/dispoziţie ruminantă, de aceea cărţile sale sînt, toate, ingenioase, captivante, chiar seducătoare treceri în revistă – de închisori, injurii, torturi şi texte pornografice. Călătoriile – Paris, Grecia, SUA – sînt alese anume ca spaţii ale destăinuirii căci, străine fiind locurile, te poţi lăsa în voia simţurilor, eşti cumva *incognito*. Ruxandra are, în această carte, comportament şi scriitură de om în vacanţă, care a slăbit toate chingile pudorii. Toate? Nu, căci, repet, nu traduce colecţia de graffiti. Traduce doar anunţurile din ziare, deja publicate, supuse unei cenzuri, deci legitime, de care nu mai poate fi vinovată că le exhibă. Se imaginează Lolită pe dos, povestind ea toată istoria seducţiei: perversiunea se reduce astfel şi, paradoxal, pare mincinoasă. Este Alisa într-o lume de minunăţii interzise, dar minunăţii atenuate de excesul de podoabe inventate cu un nesaţ livresc şi senzual în egală măsură. Trecerea de la călugăriţă la femeia cu sîni de kiwi e poezie pură. Şi frumoasă. Mi-o amintesc senzuală şi picantă în tinereţea ei conştientă de sine – studentă, alături de Corin Braga. Nimic ascuns, ascetic ori oprimat. Detaliile erotice puse în seama ei şi a bărbatului ei (respinge numele de *soţ*, din motive care îmi scapă; posesivul perechii tradiţionale rămîne neatins şi bornant) sînt, şi ele, de o impudoare nu atît artificială, cît jucată, înscenată, cu o plăcere a spectacolului derutantă. Povestea cuplului ţine de poveste şi atît – e literatură, cum zice Ştefan Borbély. Cînd se întîmplă ceva extrem de intim şi special într-un cuplu, uşa rămîne interzisă. Prozatoarea lasă impresia că textul e autobiografic în multe segmente, pentru a nega de îndată autenticitatea personajelor, a le cere dreptul la ficţiune. În cronica la Liiceanu, comentatoarea pare să nu fi înţeles mesajul. Uşa care a rămas interzisă aşa va rămîne pentru totdeauna.

Nici un creator nu va dezvălui totul despre sine – acest totul e vulgar în ordine estetică. El nu poate dezvălui „decît" totul despre imaginarul său. Cum bine spune Gabriel Liiceanu, faptul că mergem toţi la toaletă nu ne apropie prin necenzurata lui dezvăluire. Acolo nu-i nimic de dezvăluit. Paharul cu apă al lui Blecher spunea ceva despre viaţă şi moarte, despre clipocitul miraculos al încă-vieţii. Fără împrejurările speciale şi atroce, nu era *decît* un pahar cu apă. Despuierile la care recurge Ruxandra Cesereanu sînt aproape nimic – nici spovedanii, căci nu conţin *păcate* memorabile, grăitoare, nici semne deschise, căci nu spun decît ce spun. Foarte bine scrisă, dezinvoltă, cu multe întredeschideri la fiecare pas, incitînd la comentarii şi polemici, la curent cu ce se poartă acasă şi prin vecini, cu un limbaj colorat, mustind de poezie gata să ţîşnească, îndrăzneţ şi neruşinat pe alocuri, încîntat de propria îndrăzneală şi degustîndu-şi neruşinarea cu delicii evidente, *Tricephalos* e o carte neterminată. Am rămas cu această senzaţie. A adunat materiale multe, de bună calitate, s-a lăcomit şi la lucruri mai ieftine, a făcut şi planurile, dar a uitat să pună acoperişul, cel care dă oricărei construcţii compozite unitatea. S-a *documentat* asupra unui subiect pînă nu de mult oprit şi a făcut-o din perspectiva ambelor sexe, atît cît e la îndemînă. Nu e o poveste încărcată erotic, în ciuda persoanei întîi a confesiunii, ci jurnalul de bord al unei expediţii. Jurnal în seama căruia se va putea scrie, cîndva, o carte rotundă.

„Iluzia supremă a vieţii ca o capodoperă". Remarcabilă tehnica de causeur rafinat, dar profund, stilat, solemn cu detaşare, caustic cu discreţie a lui RADU COSAŞU. Cel care mai ţine, încă, la „iluzia supremă a vieţii ca o capodoperă" are impudoarea superbă a unor Elias Canetti sau Alain Bosquet în a-şi demonta viaţa şi cea mai intimă, nepărtinitor şi expresiv, conştient de „caracterul frapant şi indecent al existenţei dezvăluite". Precizia frazelor sale este uluitoare - bisturiu tranşant, net, suplu. Perversiunea memoriei este domesticită graţie celei mai senzaţionale descoperiri făcute de Rohrlich Oscar: „Exact în aceste zile, Rohrlich Oscar descoperise cuvintele şi literele, murind şi înviind într-o joacă a lor, cum numai limba română - dintre toate limbile planetei - o poate permite, atît de suplu, bogat şi feeric; nicăieri ca în româneşte, cuvintele nu se pot suci, frînge, rupe, reface, strînge, plînge, rîde, lăţi, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată, printr-o schimbare sau printr-un amestec de litere, un alt sens, o altă lumină" (*Armonia cordului bătut de gînduri*). Dincolo de valoarea de document a prozelor sale, de tentativa de re-luare în stăpînire a propriei biografii, e stăruitoare sugestia forţei cuvîntului, a puterii ficţiunii de a ameliora realitatea ignorîndu-i tabu-urile: „Arta mea s-a născut din teamă / Am debutat ca fricos şi am creat pentru / a birui această frică. Alt scop n-am avut" (*Addenda 1* la *Meseria de nuvelist*). Jungla ambiguităţilor este

traversată implicat, dar dezinvolt grație verbului decupat exact pe măsura secvenței existențiale, cu orgoliul „ca o floare a unei frici spulberate - parfumul oricărei grădini de om”. Mohoreala privirii („Nu ai de ce fi prea voios cînd observi”) este depășită prin corelațiile neașteptate, prin fantezia excepțională a limbajului, dar și prin descoperirea că natura dinăuntru e mereu mai bogată decît cea din afară.

Istoria personală este extrem de receptivă la general-uman, la social, la politic („Așa a intrat arta mea în zona politicului, / A subversivului, a dublei semnificații / de care nici o artă mare nu are / de ce se feri sau împotrivi…”). Personajul lui Cosașu, acel alter-ego narator și fantasmatic, împotriva efortului de autenticitate, se situează obstinat la un nivel înalt, larg, generos, deloc meschin. Importanța experienței de viață și a celei expresive este axiomatică - receptorul seismelor istorice este și făuritor al lor. Drept urmare, o întreagă epocă este citită dinăuntru, prin lentile adînc umane, nu lozincard, dar nici, ceea ce este esențial, contralozincard. Radu Cosașu nu polemizează, el pur și simplu ignoră neomenescul. Frazele sale au uneori, adesea, rezonanța unor poeme, nefiind întîmplătoare așezarea lor în pagină: „Eu nu prea văd diferența dintre poeți, / prozatori și critici, și nici aceea dintre aceștia și omenirea căreia îi spunem în fiecare dimineață, whitmanian, whitmanian că n-avem încotro, bună dimineața!” „Puterea monstruoasă - și caraghioasă - de pisici care nasc cîini” a frazelor e ținută în frîu dintr-un incontestabil respect pentru uman, „acest amestec amețitor de pensie, măr murat și frică”. Radu Cosașu iubește omenirea, ca și Alain Bosquet, să zicem, dar nu doar fiindcă „o știe pierdută”, ci și din dorința de a o vedea salvată. Invocarea, oarecum patetică, a numelor lui Camil Petrescu și Marin Preda are perfectă acoperire în sinceritatea fără rezerve („m-am simțit, ca într-o vrajă, somat să declar în public că nu mai pot minți”), în recursul la, totuși, stratagemele stilistice, la perversitățile formale îngăduind interpretări, reconsiderări, chiar firești denaturări ale realității, în prețul pus pe scris, pe creație, pe ficțiune, cel mai real dintre reale („manuscrisele au o lumină de Ierusalim”), în voluptatea de a numi a „ficționarului”.

Reluate în *O supraviețuire cu Oscar* (1997), nuvelele alese din șase volume de *Supraviețuiri* (1973-1989) se citesc cu interes deloc pălit sub trecerea anilor. De altminteri, (re)descopăr în Radu Cosașu un autor pe gustul meu, deloc dispus să enunțe fraze profitabile sub moda zilei ori a clipei. Gîndul și cuvîntul ascultă de comandamente interioare și de logica bunului simț și a lucidității: „... așa cum n-am putut urî în chip comunist, din cauza binecuvîntatelor mele rădăcini mic-burgheze, n-o să urăsc nici în chip anticomunist, fiindcă avem de-a face cu aceeași topică săracă...”; „Autorul nu a modificat mai nimic din aceste texte trecute printr-o cenzură sălbatică, după cum nu a încercat să le adapteze ideilor dominante ale

noilor cenzori, care, dacă numai sînt constituiți într-o direcție tiranică, continuă să apese pe aceleași mecanisme ale maniheismului, ale intoleranței ideologice, raisite și religioase, doar semnul fiind schimbat, nu și sensul, același, unic și monoton: interzicerea diferențelor creatoare. Autorul e convins că nu există societate fără cenzură (alt nume dat istoriei – cum socotea un maestru al său), singura sa datorie fiind să o înfrunte, cu cît mai puține pierderi de cuvînt, de frază, de pagină, niciodată naiv, mereu viclean, mereu orfic, mereu iluzionat că poate îmblînzi fiarele”.

Într-un interviu din martie 1972, Radu Cosașu tranșa: „prin întregul meu scris, eu asta vreau să fac. Nu vreau să mă plîng, nu vreau să fiu neînțeles, vreau să justific, fără să iert și fără să mă iert. *Pentru mine problema principală, astăzi, este condiționarea omului de către om”*. Sublinierea îmi aparține, „Ficționarii” lui Cosașu țintesc o re-melodizare a universului amenințat să-și piardă cadența umană. *Sonatinele* sale sînt ritmuri excepționale, de o generozitate a frazei și atitudinii dezarmantă, care-și propun să legitimeze condiționarea omului de către sine însuși. Deschis, de o sinceritate complexă și angajantă („îmi șoptesc acea rugăciune de fidelitate către mine însumi, fără de care nici un rînd nu se cuvine scris”), cu stil și spirit deopotrivă, dă cărțile pe față, îi spune vieții de la obraz ce crede, simte și gîndește, își acordă, în calitate de om, importanța pierdută (în gălăgia evenimentelor terestre) față în față cu sine, cu ceilalți, cu lumea.

Genul prozei-mărturie, jurnal, raport are și astăzi perfectă acoperire și se citește cu sufletul la gură, cu speranță renăscută. Un *raport* ca acela al lui Kazantzakis sinonim cu Marele strigăt, *Infernul tandreței* traversat de Alain Bosquet, refacerea de sine a lui Canetti, cel din jurnal, sînt tot atîtea tentative de a impune individul, cu toate meandrele sensibilității și gîndirii, deasupra oricăror rațiuni supraumane. Sînt puncte cîștigate pe drumul re-găsirii de sine a ființei.

Mai rețin din *InSISIFicarea la noi, pe Boteanu* cîteva rînduri. Privirea lucidă și senină, căci înțeleaptă – cu înțelepciunea aceea care știe să țină aproape de miezul lucrurilor, fără să se inflameze ori să se tulbure, și care și-a asumat, o dată pentru totdeauna, nu doar largul gîndurilor, ci și limitările condiției de muritor expresiv („Probabil că nu sînt mai mult, cosmic vorbind, decît un creion băgat într-o ascuțitoare. Mă simt bine ca zoon-creion. Fiind și dedublat, ca tot creionul, firește că sînt și un bob de cafea rîșnit de dimineață”) – , e încă, la noi, o raritate. Prin urmare: „cărțile noastre bune, foarte bune, ale unor scriitori – azi, *de stînga* sau *de dreapta*, nu contează! – au văzut lumina prin jocul raționalității – și ea neobosită, ca și absurdul – printre contradicțiile celei mai iraționale tiranii la care, deloc nevinovați, că nu sîntem proști, ne-am supus. Raționalitatea, forța creativă – perfect compatibile cu Cănuță-om sucit, intrînd chiar în

ecuația acestei suceli – n-au fost niciodată *ailleurs*, ci între cenzori şi cenzurați, legați groaznic, adică umilitor şi rafinat, în acelaşi lanț. Cui dialectica – inventată, nu-i aşa?, de Lenin! – i se pare un termen odios, cui raționalitatea îi sună cu prea multe silabe, să le înlocuiască prin hegeliana şi neaoşa *viclenie*. Cărțile bune, sub dictaturi [pluralul face toți banii!], au fost opera unor vicleni terorizați – pînă la dezgust şi inspirație – de alți vicleni, şi ei înspăimîntați pînă la ticăloşire, ruşine tîmpenie, De ce am evita viclenia în lucrul artistului? Cenzura – cum s-a spus o dată pentru totdeauna – e un alt nume al istoriei, al istoriei nu puse între paranteze, ea îşi rîde de ele, ci, cu o cruzime a modestiei, doar între croşete şi tăieturi *la sînge*".

Minunata viață de cîine a lui Adam. Aflu de pe „aripile" volumaşului *Minunata viață de cîine a lui Adam* (2002) că BOGDAN MIHAI DASCĂLU a debutat cu poezie în *„Orizont"* (la 10 ani!) şi este autor al unor volume de proză şi teatru: *Opus nr.1 pentru hîrtie şi creion*, 1995, *Un tort pentru un mort*, 1995, *Lovitura de teatru*, 2000. Nu i-am văzut cărțile precedente, nici măcar traducerile din germană. Cartea de acum mă lasă să bănuiesc că scrisul său se aşează pe linie ionesciană, mizînd pe efectele tragi-comice extrase din constatarea că viața e un teatru de marionete şi că orice detaliu, privit cu ochiul unui Gulliver improvizat, se transformă în tuşa grotesc-derizorie a unei infinite caricaturi. Absurdă şi lipsită de o logică strînsă, alta decît cea pe care i-o poate împrumuta omul în ficțiuni menite să ascundă golul, existența umană e un pretext excelent pentru jocuri de limbaj, pentru înscenări libere şi dezinhibate, în marginea „ridicolului metafizic al stării mele de om", cum ar spune Eugen Ionescu. Prozele, schițele, micro-scenariile fac uz de toate ideile primite, de clişee verbale, de stereotipii, într-o intertextualitate deviată şi, aparent, scăpată de sub control. Subversiv şi ironic, dar şi cu o doză de încîntare extrasă din maniera detectivistă pe care o presupune subminarea realului în detaliile sale cele mai nevinovate, dar purtătoare de semnalmente, B.M.D. trage sforile textului/texturii cu gesturi cînd repezite, nepăsătoare, cînd furişate, subtile, păcălind vigilența cititorului oricît de avizat.

Îmi vin în minte *Povestirile dintr-un buzunar* ale lui Karel Capek şi umorul lor deşucheat ascuns sub aparențe dintre cele mai sobre, dar şi Boris Vian cu înlănțuirile în pantă abrubtă ale cuvintelor sale lăsate să-şi utilizeze liber valențele contextuale. În fundalul cărții pîndeşte un abur kafkian, de aşteptat cînd absurdul cotidianului este scos de sub scoarța respectabilă. *Din pură curiozitate...*, prima piesă a volumului, produce alunecarea după primul enunț: „Din pură curiozitate, soldatul Pavel se aşează." Banalitatea, nu doar aparentă, a întîmplării este pusă în abis de o notă de subsol. Aceasta trimite doct şi cu un patetism jucat la biografia numitului soldat/general. Ca-n textele urmuziene, cuvîntul preia

conducerea, e inductorul de sens funcție de contexte improvizate în voia, pe de-o parte, a polisemiei, pe de alta, a enciclopediei livreşti, mai mult ori mai puțin comună personajului, prozatorului, cititorului. Portretul are şi el tuşe urmuziene ori ionesciene, detaliile descompunîndu-se şi recompunîndu-se calm-ameţitor, spre subminarea oricăror certitudini. Alerta cititorului e obligatorie. La fiecare cotitură a frazei e obligat să-şi reconsidere lentilele, instrumentarul, atitudinea. Precizările nu precizează („ia loc pe un şubred scaun acoperit, e drept, cu piele neagră"), Înțelepciunile, absconse ori derizorii („bătrînii, ca şi deținuții, nu se spală niciodată. Din principiu."; „buzunarele sînt lăcaşurile unor gesturi obscene"; „E ştiut din bătrîni că nimeni nu are dreptul să depăşească vîrsta de cinci ani."; „Întotdeauna trebuie să te fereşti de hornari: sînt nişte ticăloşi"), locurile comune, spulberate, oricît de mică le-ar fi miza („învăluiți de o adîncă, dar deloc misterioasă tăcere."; „din moment ce nu există nimic, nici dragoste nu este"), surprizele aruncă totul în stupoare („Încetul cu încetul, însă, presupunerile sale se adeveriră: se afla chiar în propria-i cameră"). Miniprozele îşi modifică mereu construcția: sînt adevărate reproduceri de vise/coşmaruri (*Aşteptare ratată*, *Zi după zi*), mici scenete comice ori groteşti (*Secția,* rimînd cu *Lecția* ionesciană), metamorfoze kafkiene în gamă minoră (*Azofromatem*, evident, *Metamorfoza*, răsturnată), experimente verbale pure (*Pe îndelete, De-a Baba oarba*). *Jurnalul lusitan* experimentează registrul realist satiric, dar într-un ton alb-exasperat care îi adînceşte enunțurile spre subînțelesuri „şi mai mari". O cărticică, aşadar, care îmi oferă destule argumente că mă aflu în fața unui scriitor care nu trebuie scăpat din ochi.

A treia femeie. S-a întîmplat să citesc cărțile IOANEI DRĂGAN (*Vietăți şi femei*, 1997, şi *Poveştile Monei*, 1999) îndată după eseul lui Gilles Lipovetsky *A treia femeie*. Inevitabil, aceste rînduri vor fi contaminate, cu atît mai mult cu cît secțiunea de comentarii critice adăugată celei de-a doua cărți îmi alimentează cîteva mai vechi observații. (Am mai spus-o, va fi nevoie de o perioadă de exagerări feminine înainte de a ajunge să trăim adevărata egalitate, cea care ține seama de toate diferențele şi le respectă deopotrivă). Prejudecata divizării teritoriului scriptural în masculin (adică cerebral)/feminin (adică visceral) continuă să funcționeze nestingherită de paşii – oricît de mărunți – înainte ai perspectivei asupra sexelor şi semnalmentelor lor. Modul de gîndire feminin, descris pînă nu de mult de pe poziții şi din rațiuni umori exclusiv falocrate, rămîne o enigmă – nu fiindcă e enigmatic anume, ci fiindcă n-a vorbit suficient despre sine cu voce tare – şi continuă să fie caricat. Formulele de lemn ale comentariului critic se perpetuează cu voioşie şi în absența unei oricît de minime obiectivări. Aşa încît, dacă un Blecher, să

zicem, scrie despre clipocitul sîngelui, e un scriitor lucid, în stare să disece minuțios și aplicat vizuina trupului. Dacă „tema” e abordată de o femeie (numească-se ea și Hortensia Papadat-Bengescu), reacția e stereotipă: „firește, despre ce altceva ar putea scrie o femeie?!” Un poet sentimental e un poet sentimental și are privilegiul de a i se comenta izbînda estetică în transcrierea sentimentului. O poetă sentimentală e, din contră, cantonată în sentimentalism ca orice femeie pentru care iubirea, nu-i așa, e totul. Scrie despre maternitate? Sigur, temă predilectă a literaturii feminine – atîta știe, atîta scrie. Scriu bărbații despre război? Asta e istorie, ba chiar Istoria. Nu sînt *experiențe umane* particulare contînd ca literatură după niște criterii estetice, ci limitări, pe de-o parte, deschideri, pe de alta. Un scriitor este fie cerebral, fie visceral, în doze și combinații citite și descrise cu seriozitate și aplicațiune. O scriitoare e fie „excesiv” cerebrală, fie stăpînită de un „chiot visceral”, ambele înclinații condamnabile ori măcar amendabile – prima ca îndrăzneală de a păși într-un ținut rezervat axiomatic bărbaților („hic sînt leones!”), a doua ca lașitate a locuirii în ținutul destinat, tot axiomatic, femeilor. Cu o nuanță răutăcioasă greu de ignorat și, de altminteri, programatică, Cornel Regman apropie proza Ioanei Drăgan de Bassarabescu, Gîrleanu etc., doar fiindcă e disecată îngustimea orizontului existențial. O anume meschinărie a situării față de lume, miticistă, de o vulgaritate gureșă și o complacere îndărătnică în prejudecăți, e definitorie pentru societatea românească în epoci diverse și cu manifestări diverse. Apropierea de mai sus nu e suficientă pentru a decupa specificul scrisului Ioanei Drăgan. Realismul atroce și expresiv al schițelor sale, detașarea un pic cinică de propriile personaje, dar și o simpatizare mai adîncă cu exact aceleași personaje, deplînse pentru omenescul lor vulnerat asiduu dinăuntru și din afară, capacitatea de a asculta și imita voci, de a infinitiplica detaliul cel mai mărunt (capacitate care o alătură unor Gabriela Adameșteanu, Rodica Palade, Adina Kenereș, Nicolae Velea etc.) nu sînt umbrite de faptul că prozatoarea pare să-și aleagă anume personaje feminine puse în primejdie în chiar esența lor umană de personaje masculine buimace, înguste, suficiente. Victimele nu sînt mai ales femeile! Titlul cărții de debut e ironic – *Vietăți și femei* –, dar nu în sensul pe care se grăbea să-l identifice Cornel Regman. *Și*-ul nu echivalează un *sau* menit să pună laolaltă necuvîntătoarele și femeile, ca victime eterne. E un *și* adversativ, aș zice, polemic. Vietăți ar putea fi mai degrabă bărbații – opaci la nuanțe, cu exigențe sentimentale minime, adevărați necuvîntători în sensul dificultății de a stabili și întreține relații armonioase cu Celălalt. Lucrurile sînt mai complicate, însă, decît par. Dacă e să acceptăm etapizarea lui Lipovetsky, *prima femeie*, cea satanizată și disprețuită cu superioritate „tradițională” e încă în vogă la noi. *Femeia a doua*, adorată și înălțată pe piedestal, e slab reprezentată în

societatea românească, deși ar fi mărturisit aceeași proiecție de ideal și nevoi masculine. De pe poziția *femeii a treia*, una stăpînă pe sine, îndrăznind să aleagă după criterii personale, Ioana Drăgan nu scrie proză feminină și nici proză masculină. Ea scrie proza adevărată și perfectibilă a unei tinere pe nume Ioana Drăgan. Schițele sale sînt radiografii incisive, uneori nemiloase fiindcă exasperate, mereu obiective și de o luciditate tăioasă, ale perioadei de tranziție înspre adevărata egalitate. De aceea, personajele sale victimă sînt deopotrivă femei și bărbați, căci emanciparea femininului și psihologizarea masculinului se petrec la noi crizic, violent, agresiv, cu nuanțe grotești, mereu traductibile zoomorfic. Gîndacii, șobolanii, cîinii, „supraviețuitori” uneori alături de bărbați, dar și gîsca, vaca, berbecul sau cocoșul sînt un soi de *revelatori*. Aplicați „realităților” omenești de ambe sexe, le conturează dramatic-grotesc zădărnicia, limitarea. Stăruie un sentimentalism pe dos, cu gust de cafea proastă și apartament de bloc confort redus. Marginali, mărunți, obtuzi, hăituiți în cele din urmă între ceea ce trăiesc și ceea ce ar dori să trăiască, bărbații și femeile din schițele Ioanei Drăgan reprezintă toate clasele sociale. Cu mici retușuri de catifea, lucrurile se petrec, în esență, la fel – strîmtorarea e a tuturor, chiar dacă din motive diverse. Revolte feminine izolate, atipice și deviate, răbufniri masculine bizare, buimace și iarăși deviate au repartizat un număr aproximativ egal de schițe. Astfel, Nășica își vede zădărnicite visurile de eliberare de o condiție subordonată de rezistența coșmardescă a gîndacilor și șobolanilor. Găina jumulită tacticos de Marcela e un bun exercițiu pentru uciderea lapidară a bărbatului bețiv, de mult nedemn de titlul de cocoș. Asemuindu-și pofticios consoarta cu o gîscă îndopată, un alt personaj așteaptă nădușit să fie hrănit și moare visînd că se bate cu un gînsac. Mitică cel mușcat de o viespe își pierde mințile receptînd disproporționat agresivitatea feminină a insectelor. Un personaj masculin ucide înnebunit de furie un berbec, un altul, cocoșul arogant al vecinului – ambii simboluri posibile ale supremației masculine în curs de prăbușire. O vacă lovită cu mașina de șoferul beat ori o rîmă descoperită în salata verde sînt picături – întîmplător ori nu, feminine – care fac să se reverse paharul stăpînirii de sine al altor două personaje masculine. În *Istoria din vis* și în *Pocăita* pot fi citite repetiții generale, inventarieri anume aglomerate și haotice de relații interumane maculate, ieșite din țîțîni. Toți și toate se spurcă pe-ndelete, descărcîndu-și iluzoriu frustrările. Traversează o lume în care vechile reguli nu mai funcționează, iar cele noi sînt încă în ceață. Un exercițiu de trăit altfel, de transformare radicală și dintr-o dată e excelent descris în *Grasa*. Firește, deznodămîntul nu poate fi decît recăderea în buimăceala dinainte. Grăbită să iasă din tranziție, pripită și neîndemînatică, societatea românească își diminuează drastic șansele salvării. E o posibilă cheie a fabulelor Ioanei Drăgan. *Broasca* poate fi și o

ars poetica, o brutală invitație la răbdare şi îndemînare rece. Plăcerea de a tăia în carne vie e a prozatoarei însăşi şi e, fără îndoială, o calitate. *Mobile şi dureri*, într-adevăr o foarte bună proză, cum au remarcat deja comentatorii, poate fi citită şi ca manifest. Nu neapărat feminist, chiar dacă adoratul Mihăiță e, în cele din umră, un *animal*, mîncător de zestre şi deci de trecut, de rădăcini care să asigure supraviețuirea. Bătrîna Zoica (nume derivînd din grecescul „*zoi*", viață) îşi iubeşte lucrurile impregnate de vieți trecute – oglinda, pendula, patul – şi a ştiut să fie *Stăpîna* suporturilor mărunte ale existenței. Lucrurile lumii îşi aşteaptă noua Stăpînă – care ar putea să fie, ar trebui să fie secondată de femeia în fine emancipată şi de bărbatul cu deprinderi „psihologice". De un feminin ieşit din eclipsă şi de un masculin împăcat cu pierderea umbrei, singur, în lumina scialtică a noii ordini.

Poveştile Monei rotunjesc şi adîncesc aceleaşi motive, de data aceasta sub forma unui jurnal. Mioapa Mona îşi iubeşte lumea apropiată şi neclară în care poate visa, fantasmele sale ținînd loc de realitate. Oculistul îi va oferi o dată cu vederea clară şi şocul dez-încîntării. Întîmplările maturizării Monei – proiectate şi pe fundalul pestriț al Istanbulului – sînt tot atîtea schițe despre îndelunga tranziție românească. *Jurnal de vedere* (o poveste simplă), *Instanbul, mon amour* (o poveste de dragoste) şi *Visul Alzheimer* (o poveste clinică) sînt trepte coborînd spre miezul tot mai complicat al existenței contemporane. *Boala* e motivul central, iar secțiunile pot fi citite fie ca simple poveşti, fie ca parabole pline de chei, unele la îndemînă, altele vizibile doar la o lectură atent re-luată. În ambele cazuri, remarcabilă stăpînirea intrumentarului şi excepțional de nuanțat şi sigur simțul clinic al unei scriitoare ce merită toată atenția.

Interpretare, adică zădărnicie şi speranță. Născut în 1924 la Baziaş, PETRU DUMITRIU părăseşte țara în 1960, plecînd din inima Transilvaniei: „înalt şi puternic, frumos şi plin de talent ca o noapte de vară", cum şi-l aminteşte Radu Cosaşu. Autor a vreo cincizeci şi cinci de volume, Petru Dumitriu este martorul prin excelență, însă nu unul pasiv şi călduț, ci, dimpotrivă, „o ființă nesățioasă a cărei vocație ar fi aceea de a traversa timpul nostru, cu biciul în mînă, dacă nu e cumva chiar explozibil, şi de a rătăci lucid dintr-o țară în alta pentru a smulge contemporanilor săi secretul unui adevăr" (Lucien Guissard). Cunoaşterea sa este una inconfortabilă. Lumea este „văzută" cu instrumente de chirurg. Nu poate fi nici o clipă vorba despre complacerea într-un sistem dat, indiferent ce culori ar arbora acesta. Biograful este interesat de viața individului cu toate legăturile sale superficiale şi subterane cu lumea. El despică firul în patru nu doar pentru a identifica „desenul" ființei, ci şi pentru a putea pre-cunoaşte evoluția viitoare a liniilor componente.

Lectura sa este un act dinamic, se realizează în mers, povestea are mereu un „va urma". Orice oprire în loc este resimțită ca dogmatică şi respinsă de îndată. Totul este interpretare, adică zădărnicie şi speranță.

Prin analiza detaşată şi profundă pe care o operează, Petru Dumitriu este copilul devenit „al treilea de la un moment dat", despre care vorbeşte Constantin Noica în jurnalul detenției sale, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*: „Dacă, însă, comunismul, care a voit cu tărie un anumit lucru, are sorți să obțină altceva, cu atît mai mult se întîmplă să obțină cu totul altceva capitalismul, care nu vrea aproape nimic. Este cu adevărat altceva, dincolo de cele două lumi opuse astăzi. Nu ele mă interesează, ci un lucru mai subtil, o a treia condiție umană față de cele două date de istorie". Socialismul şi-a îndepărtat omul fiindcă i-a stat, a vrut să-i stea, prea aproape. Capitalismul l-a pierdut, dimpotrivă, stîndu-i departe. Şi de-o parte şi de cealaltă există numai ispite, nici un model. Gîndite în urmă cu un sfert de secol de Noica, în închisorile comuniste, şi de Petru Dumitriu, în condițiile libertății capitaliste, lucrurile acestea sînt probate acum cînd două lumi opuse au devenit două lumi în efort dramatic de re-conciliere după un scenariu pe care nu l-a scris, încă, nimeni. Occidentul şi Orientul sînt ambele extreme, ființa rătăcind undeva la mijloc, fără busolă.

Om al măsurii transplantat într-o lume a exceselor, pînă la un punct, măsurătorile procustice ale comunismului şi absența oricărei măsurători în lumea liberă îi sînt la fel de constrîngătoare. Iată cum îşi va rezuma el însuşi punctul de vedere: „am trăit în Est cu senzația că se afla un loc în lume în care nu exista nimic din ceea ce ne rănea, ne făcea să suferim, în care nu neapărat era totul bine, dar, în orice caz, viața era liberă, mai pură, mai veselă. Acest loc era Occidentul. Şi am impresia că mulți oameni de aici, mai ales comuniştii, dar nu numai ei, îşi imaginează că se află un loc în lume în care nu există cauza durerii şi revoltei lor, adică Estul, Uniunea Sovietică, pînă nu i-au descoperit acesteia defectele şi mizeriile, China. Este mitul Vîrstei de Aur sau al Paradisului proiectat pe ignoranța geografică. Or, cum eu am cunoscut deopotrivă Estul şi Occidentul, simt că lumea a ajuns la capăt, că nu mai există scăpare fiindcă nu mai există necunoscut. Lumea a devenit nu mai mică, ci, aş zice, limitată, sfîrşită. Iar eu sufăr de claustrofobie de cînd am fost închis într-o țară de unde nu se putea ieşi... Acum am aceeaşi senzație maladivă vizavi de lumea întreagă şi devine nevindecabilă. Mai ales de cînd am aflat că spațiul e curb şi închis, repliat în sine. Nu mai există nici o scăpare. Şi, deci, nici consolare. Nu se mai poate respira, eşti opresat, la strîmtoare…". Existența nu mai are un singur sens, coerent, armonios. Fiecare individ trăieşte ca un zar aruncat la întîmplare, fiecare față fiindu-i proprie şi străină în acelaşi timp. Orice rezultantă e spulberată definitiv, înaintarea ființei e un continuu, agitat, trudnic şi dureros efort de adaptare la

împrejurări mereu imprevizibile. „Semnul dilemei insolubile” e tatuat pentru totdeauna pe pielea omului. Dezabuzaţi, excesivi, imponderabili, eroii romanelor sale caută un punct de sprijin. Viitorul este imprevizibil. Mai sînt locuri pe Terra în care oamenii cred că se îndreaptă spre mai bine, spre mai multă pîine şi mai mult libertate. Mai binele, pîinea şi libertatea dobîndite lasă omul fără busolă: „ei nu ştiu pur şi simplu încotro merg şi nimeni n-o ştie în afară de Dumnezeu, care nu există”.

Raymond Jean, scriind despre *Extremul Occident* al lui P.D., notează: „Un univers paroxistic în care bărbaţii şi femeile sînt purtaţi pînă la limita ultimă a eului lor, înnebuniţi de obsesia de a-şi depăşi prin toate mijloacele marginile, antrenaţi într-un soi de delir mitologic a cărui pictură - expresionistă şi puternică - ţine de halucinaţia lucidă”. O carte implacabilă şi expresivă în care se înregistrau semne ale anilor '60, dar se presimţeau şi simptome viitoare. Petru Dumitriu întrezărea accentele vremilor de astăzi. Într-o lume fără Dumnezeu şi fără diavol, omul nu mai poate crede decît în adevăr, un adevăr de descoperit dincolo de crusta convenţiilor, de minciună. Iniţiatul va fi cel care, revenind din propriile adîncuri, se va şti comunica pe sine. Chiar dacă a se spune pe sine va însemna o instalare definitivă în „spaţiul durerii” (*Le sourire sarde*): „Spun că putem lua asupra noastră o parte din Rău, dar nu încerc să-l justific pe Dumnezeu. Răul e mai enigmatic şi mai vast. El este opera noastră; noi, însă, nu suntem opera noastră” (sfîrşitul eseului pomenit mai sus). „Mă caut pe mine, poate o femeie, prietenia”; „Cine m-a făcut oare, dintr-o nehotărîre divină ori diavolească, nici înger, nici bestie, împărţit, amestecat, dublu, deopotrivă prieten şi duşman mie, nemulţumit de ceea ce este şi doritor de ceea ce nu este nicidecum cu putinţă?”

Omul cu ochii cenuşii este parabola celui fără de ţară şi fără de lege, nu doar din vina lui, ci şi din aceea a alterării, a degradării ideii de ţară şi de lege. A ideii de om. „Nu suntem destul de ameninţaţi sau nu suntem destul de conştienţi că suntem ameninţaţi” spune un personaj din *Extremul Occident*. Petru Dumitriu este un martor al veacului nostru zbuciumat a cărui depoziţie merită toată luarea aminte. Cu atît mai mult cu cît, în faţa Istoriei, Omul şi Artistul stau alături, completîndu-se.

Proprietatea şi posesiunea a apărut în 1991, sub îngrijirea lui Geo Şerban (păstrător, timp de trei decenii, al manuscrisului). Să spun de la început că ne aflăm în faţa unei proze excepţionale. Tînărul, pe atunci, Petru Dumitriu se dovedea deja în deplină stăpînire a unui stil care nu şochează nicidecum prin inovaţii şi performanţe tehnice contabilizabile şi catalogabile, ci prin soliditate, profunzime, putere şi reverberaţie. Subintitulat *Partea I din Memoriile lui Erasmus Ionescu*, romanul apelează la artificiul „jurnalului găsit” pentru a folosi firesc relatarea la persoana I şi perspectiva unică, garant al autenticităţii. Erasmus povesteşte

ceea ce ştie despre copilăria şi adolescenţa sa, la distanţă de două decenii de cea din urmă. Are, astfel, posibilitatea de a „inventa” trecutul, de a-l recrea în sensul reconsiderării valorice a unor secvenţe neglijate la vremea lor. Promisiunea de a scrie numai despre „lucruri importante” este respectată cu acest înţeles: „se va vedea mai tîrziu - nu sînt, ci au fost; sînt importante fiindcă au fost şi nu mai sînt”. Nişte părinţi „pretenţioşi şi extravaganţi” - un tată grav şi abulic, o mamă teribilă, posesivă, confundînd dragostea maternă cu simţul exacerbat, cînd pervers, cînd depresiv, al proprietăţii şi posesiunii - dimpreună cu cei patru băieţi şi cu o fată, prezenţă meteorică, trăiesc în ceea ce în final e descris drept „infamul paradis estival, cărţile, confortul, cuibul apărat şi neştiutor de lumea mare din afară”. Erasmus, povestitorul, este cel care tace provocînd confesiuni, iscoditorul subtil în stare să construiască pe nesimţite scenarii-capcană pentru cei din jur. Povestirea se derulează prevestitor, menţinînd tensiunea lecturii la cote ridicate, vibrante. E acea atmosferă de presimţiri şi dezvăluiri niciodată împlinite din Mircea Eliade. Am putea vorbi, apoi, de „infernul tandreţei”, inteligent şi discret psihanalizat, amintind de romanul lui Alain Bosquet. E, totodată, şi o lectură retrospectivă de sine, atentă la ceea ce va fi hotărîtor pentru adultul de mai tîrziu, ca în Elias Canetti. Dar este, mai ales, acea stranie, păstoasă şi transparentă totodată conotaţie „mitologică”. Adolescentul, cu majusculă, e personajul principal: neliniştit, bîntuit de îndoieli şi nesiguranţe, gustînd nesăţios şi temător din miezul „amar şi teribil” al experienţei, nesupus cu totul convenţiei sociale („de-aici pînă la realitate mai e totdeauna o bucată”), obsedat de rostul său în lume, revoltat şi nemulţumit. În întrupările sale pregnante care se numesc Erasmus, Sebastian, Filip, Cristian, Elisabeth-Charlotte, adolescentul află cîteva adevăruri, cu atît mai violente cu cît acţiunea se petrece în anii celui de-al doilea război mondial. Un tîrg românesc şi un oraş universitar german sînt locurile, deloc ferite cum păreau a fi, în care irump strident cele cîteva adevăruri: războiul înseamnă asasinat, nimic eroic sau nobil nu se află în spatele crimei mondiale; etica nu are temei stabil, morala nu are fundament: „Infernul e pe pămînt. Iar dracii suntem noi. Lacomi, hămesiţi şi scrîşnind din dinţi că n-au tot”; şi cea mai pură dintre iubiri poate fi maculată de simţul posesiunii; monstruozităţi şi minciună, maşinării de ghidat omul, el însuşi maşină, se dezvăluie pretutindeni. Erasmus, aflat „necontenit într-o stare de semi-tristeţe şi semi-furie stăpînită faţă de orice şi oricine”, înţelege că totul putea fi altfel şi mai bun cu o singură condiţie - să fi fost noi, autorii de scenarii şi actorii în teatrul lumii, altfel şi mai buni. Condiţie de neatins.

***Memoriile* lui Kemény şi un roman istoric.** „Primul şi cel mai puternic atribut al apartenenţei la un neam ţine de cultura în care trăieşte

omul. Eu nu-s român prin sînge, ci prin cultură, prin limbă. Limba şi cultura mi-au dat mie Patria. Ele m-au făcut român. Pe Tata, la răscrucea marilor întrebări pe care le punea istoria, l-a făcut român *opţiunea* pentru dreptatea cauzei româneşti în problema Transilvaniei. Pentru el, dreptatea i-a impus atitudinea. Pentru mine, nu a existat chestiunea alegerii. M-am născut într-o cultură, într-o limbă, într-o privelişte dominată de această limbă al cărei farmec şi bogăţie transcendentală le-am simţit din copilărie; nu pot să le aparţin decît lor, adică României. Ştiu că această Românie este asediată fără încetare de toţi duşmanii şi chiar prietenii ei, dar nu mă voi preda celor care încearcă a-mi jefui ori denigra Patria". O mărturisire pe care o transcriu aici fiindcă patetismul ei e motivat de fapte dintre cele mai mirabile. În 1988, scriam cu entuziasm despre romanul *Moartea baroanei* al lui ŞTEFAN J. FAY fiindcă descopeream o conştiinţă exemplară slujită de un verb în stare să scoată în evidenţă sensuri grave ale istoriei şi să le prefacă în pietre obligatorii ale respectului de sine al unui neam. O memorie ruminantă, un simţ rar al răspunderii individuale faţă în faţă cu destinul comunităţii aparţinătoare transformau, cu argumente ţinînd de logica bunului simţ şi de justiţia devenirii istorice, *tema transilvană* în *motiv* obsedant de gîndire şi simţire, cu adînci semnificaţii simfonice, şi în *datorie* de împlinit în numele *autohtoniei absolute* a românilor ardeleni. În scrisoarea-bijuterie *Sokrateion* (1991), acelaşi Ştefan J. Fay proba cu asupra de măsură, scriind despre Mircea Vulcănescu, *darul prieteniei critice* pe care i-l recunoştea Constantin Noica. Aceleaşi rare calităţi se lasă descifrate în excelentele *Caiete (ale) unui fiu risipitor,* jurnalul unei jumătăţi de veac traversate alături de doamna Voica, soţia sa, mereu în stare de veghe, atenţi să nu se risipească nimic din zestrea de întîmplări ziditoare. Marcel Moreau, din care am tradus mai multe cărţi minunate graţie intermedierii subtile la care s-a dedat Ştefan J. Fay, îi/le admira ştiinţa de a transforma trecutul, oricît de îndepărtat, în ceva palpabil, viu, fierbinte...

De la Ştefan J. Fay am aflat că, în 1881, Alexandru Odobescu îi scria, de la Paris, lui Ion Bianu despre o carte pe care şi-ar dori-o tradusă în româneşte de vreun ardelean harnic căci e „cît se poate de importantă pentru ţara noastră". Cartea cu pricina: *Memoriile* principelui ardelean din secolul al 17-lea Ioan Kemény. Despre memoriile lui mi-a vorbit, mult şi cu entuziasm, pe vremea cînd lucram împreună la ediţia integrală a romanului său pe tema transilvană *Moartea baroanei*, ediţie ce urma să fie inclusă în Colecţia mea *Akademos* de la EDP. Îşi procurase cu mare greutate o ediţie ungurească şi reuşise să traducă, cu ajutorul mai multor prieteni, tot volumul. Din păcate, nu găsise nici un editor interesat de tipărirea celebrelor memorii. Invocata scrisoare-testament a lui Odobescu nu mişca pe nimeni. Am reluat discuţia în urmă cu doi ani. Mi-a trimis din

Franţa, unde trăieşte acum, manuscrisul. Am început pregătirile pentru editare. Traducerea, deşi inegală - lucraseră mai mulţi inşi la ea, pe fragmente -, părea în regulă. Confruntarea cu două ediţii maghiare a arătat, însă, prea multe erori pentru o carte care aşteptase atît de mult pînă să ajungă la îndemîna cititorului român. Am hotărît re-traducerea ei integrală. Am apelat, în cele din urmă, la istoricul clujean Pap Francisc, bun cunoscător al perioadei, dar şi al limbii române. La corectura finală, am descoperit că Ioan Kemény folosea în scris o limbă maghiară atît de latinizată, încît amănuntul nu putea fi nicidecum trecut cu vederea. Am revizuit toată lucrarea (ca redactor ce mă aflam), încercînd să scot în evidenţă ineditul limbii originalului. Am avut grijă să marchez şi cazurile în care memoriile dovedeau că autorul lor cunoştea limba română, o folosea în relaţiile sale cu domnii şi boierii valahi, lipsindu-se bucuros de tălmaci. În fine, cu imperfecţiuni inerente oricărei traduceri, mai ales cînd e vorba despre un text de acum trei secole şi jumătate, *Memoriile* văd lumina tiparului în haină românească (2002). Ele descriu întîmplări din viaţa autorului, care s-a aflat mereu în prim-planul evenimentelor sub trei principi: Gabriel Bethlen, Gheorghe Rákóczi I şi II, pentru a ajunge el însuşi principe, pentru scurt timp, căci şi-a găsit curînd sfîrşitul pe cîmpul de luptă. *Memoriile* au fost scrise, dacă e să-l credem pe autor, în timpul celor doi ani petrecuţi în captivitate la Bahcisarai, în Crimeea. Pentru cititorul român, ele sînt importante căci descriu şi evenimente din Ţările române: Kemény a avut însărcinări diplomatice pe lîngă domnul muntean Matei Basarab şi pe lîngă cel moldovean, Vasile Lupu (a fost invitat şi la nunta fiicei acestuia!). A contribuit la alungarea de pe tron a lui Vasile Lupu în favoarea prietenului său Gheorghe Ştefan (căruia îi zice în carte „Gheorghiţă"). Dincolo de multele campanii militare descrise amănunţit, secolul 17 reînvie sub ochii cititorului de azi cu detalii extrem de interesante despre viaţa din epocă, despre obiceiuri, legături şi năravuri, despre stări sociale şi politice (*politica*, mereu în latineşte, înseamnă pentru autor exclusiv uneltiri, sforării, intrigi!). Cuvîntul înainte al academicianului Camil Mureşanu schiţează portretul unei personalităţi „puternice, interesante, controversate", contribuind la mai exacta înţelegere atît a autorului memoriilor, cît şi a epocii, nu dintre cele mai luminoase pentru românii din Ardeal. Nu ştiu cît de multe lucruri ar putea schimba pentru istoricii specialişti în secolul 17 lectura *Memoriilor* (au mai apărut pînă acum doar cîteva fragmente în *„Magazin istoric"*), însă ni se oferă, nouă, cititorilor obişnuiţi, posibilitatea de a vedea lumea de atunci prin ochii unui martor implicat direct în evenimente şi deloc zgîrcit cu detaliile. E, fără îndoială, o carte eveniment care merită citită.

Dar, în vreme ce *Memoriile* îşi croiau cu trudă drum spre cititorii români, Ştefan J. Fay a mai reuşit o ispravă de toată lauda: *Cronologia lui*

Ioan Kemény. Caietele unui roman care nu s-a scris, volum bazat, în principal, pe aceleaşi *Memorii*, recitite dintr-o perspectivă vag romanţată, dar recurgînd şi la alte izvoare, pentru o cît mai vie reconstituire a epocii şi a personajului: „Şi pe măsură ce înaintam prin hăţişul informaţiilor, mărturiseşte autorul, în faţa mea se contura un *model* de cavaler al curajului, al cinstei, al măsurii în judecata politică şi militară, al iubirii de pămîntul pe care s-a născut – comparabil cu cele mai frumoase chipuri de eroi ai Renaşterii din ţările apusene". Din scrisorile schimbate de Ioan Kemény şi de tatăl său Baltazar cu Domnii români, autorul desluşeşte legăturile adînci şi tainice dintre cele trei principate, unite prin rezistenţa în faţa presiunilor străine, ba chiar o intenţie *confederativă*, sub semnul „moştenirii lui Mihai Viteazul". Caietele romanului (care ar fi trebuit să se numească *Principele neprimit*) şi *Memoriile* merită citite în paralel, cu un folos indiscutabil pentru cei care cred, asemeni lui Fay, că „Nu mor decît cei pe care îi uităm".

Wiener Walzer. Scriind despre *Omul de nisip* ori despre *Oglinda lui Narcis*, celelalte două romane ale lui MIRCEA GHIŢULESCU, remarcam codificarea inedită a ecuaţiei lume/teatru, viaţa ca scenariu, preferinţa pentru culise. Scris între 1987 şi 1990, *Wiener Walzer* este, într-un fel, o închidere a trilogiei despre „vremurile grele". Se păstrează şi aici personajele profetice care traduc nevoia de certitudine, fragila iluzionare a omului care se speră încă puternic şi suveran într-o lume a „apărării continue". „Suntem condamnaţi să ştim totul dinainte şi să nu putem face nimic", spunea un personaj. Trăim o oră a lucidităţii inutile, inoperante. Infuziile de fantastic ori de grotesc, acesta din urmă obţinut prin precizia crudă a delimitărilor realului, dau, şi de această dată, culoarea particulară, originală a unui discurs epic care-şi propune nu atît instaurarea unei ordini cît, mai degrabă, asumarea unei ne-ordini, stăpînirea ei măcar provizorie. În toate trei romanele, personajele sînt convocate în scenă şi lăsate să-şi rostească replica, sub privirile autoritare ale unui regizor. Ca urmare, imponderabilitatea lor e inevitabilă. Sînt marionete temporar însufleţite, cu biografii incomplete şi ambigui. „Teatru în toată regula" – se observă explicit la un moment dat. „Împieliţarea" era termenul excepţional găsit de romancier pentru a numi teatrul din lume, masca şi de-mascarea, zona de umbră şi de ne-lumină a actorilor-personaje. Cele trei romane ale „trilogiei împieliţării" au în centru un erou creat sub semnul oglinzii, apatic-disperat, trăind cu faţa întoarsă spre trecut dintr-o incapacitate funciară de a sesiza viitorul ori de a-l provoca. Înţelegerile vizavi de evenimentele care-i întretaie traiectoria existenţială se petrec cu întîrziere, abia atunci cînd întîmplarea a început să fie trecut. Şi nici atunci. Coşmarul nevinovăţiei vinovate irumpe violent, toate temeliile se surpă, construcţii

migăloase, de un realism atroce, se spulberă la un singur cuvînt, dragostea – obsesie stăruitoare în proza lui Mircea Ghiţulescu – nu se împlineşte niciodată. *Wiener Walzer* aduce în plus o lărgire a perspectivei, cîteva dintre sugestiile sale prelungindu-şi valabilitatea pînă în prezent, în alte vremuri grele şi ambigui, dar şi o ascuţire brutală a crizei. Teatrul, cu scenariu şi regizor, din primele două romane cade într-o aberaţie organizată, în criza pură şi simplă a existenţei la cumpăna dintre milenii. Scenariul e înlocuit de o stranie ciupercă cu excrescenţe imprevizibile, iar regizorul se retrage şi el: „Generalul a preferat să ne transforme pe toţi în propria noastră dublură, adică să facă în aşa fel încît să fim şi să nu fim în acelaşi timp. Tu însuţi s-ar putea să fii propria ta copie. Poate că tu nu eşti tu."

Excelentă găselniţă cea a trenului. Aproape de roman poliţist, la prima vedere. Se delimitează un cadru în care figuri disparate stau alături, obligate să intre în relaţie, să co-existe, să identifice linii de forţă ale colectivităţii lor efemere. Călătoria cu Wiener Walzer de la Bucureşti la Viena a tînărului Augustin este exploatată în nesfîrşitele sale conotaţii. Ne aflăm într-un spaţiu închis şi izolat, cu legi proprii, dar cu o închidere deschisă gărilor, acceptînd comutări şi permutări de personaje. Alături de înaintarea sa nemişcată, trenul se transformă în emblema unui destin comunitar. În mod aproape previzibil, Augustin va fi silit, într-un fel sau altul, să coboare înainte de a ajunge la destinaţie, să rămînă *între*, să-şi piardă reperele, să trăiască în alternanţa de real şi oniric, de real şi suprareal. . Construit extrem de riguros în trei capitole (*Oraşul de nebuni*, *Nasturele de sidef*, *Ziua cea mare*), cu subcapitole şi ele pedant alcătuite şi înlănţuite, într-un zumzet aproape ameţitor de semne şi subînţelesuri, cu detalii de un realism al scriiturii aproape halucinant, *Wiener Walzer* descrie, în fond, marea şubrezenie a existenţei într-o societate a ambiguităţilor, a aşteptărilor goale şi a încăpăţînatei abulii. Augustin, dar şi ceilalţi, înaintează încruntaţi, încrîncenaţi, într-un efort epuizant de a ieşi din cercul vicios al călătoriei pe loc. Relaţiile umane sînt altceva decît ce par a fi. Totul începe în Gara de Nord – Augustin e fiul unei doamne autohtone cu un servitor neamţ (austriac), şi el *între*, fără identitate, fără apartenenţă. Călătorii sînt exemplare tipice, adunate pe un soi de arcă a lui Noe care nu intenţionează să salveze pe nimeni: „Să pleci la Viena cu un întreg sat românesc după tine... E ca şi cum toată Europa ar fi un sat românesc care se plimbă încolo şi încoace cu Wiener Walzer." Tenta kafkiană a atmosferei e uşor detectabilă, tot aşa suspendarea pirandelliană a dramei. De altminteri, „un tren în care poţi întîlni asemenea potriveli nu mai e un simplu tren, ci o carte de înţelepciune cu mai multe capitole şi subcapitole, vagoane şi compartimente", iar „lumea nu era făcută numai din asemănări şi deosebiri, ci şi din absurdităţi". Aparenţa de organizare minuţioasă şi devierea neaşteptată spre absurd sînt proprii societăţilor

totalitare, de orice culoare ar fi ele. Toate amănuntele mecanismului social par şi chiar sînt supravegheate atent – unul singur, fără nume, e scăpat din vedere şi nimic nu se mai leagă, logica sare în aer, iar „întunericul e nesfîrşit ca şi călătoria”. Impresia de scenariu prea încărcat şi grijuliu cu fleacurile de vreme ce regizorul e nebun sau indiferent este întreţinută cu fiecare nouă secvenţă. Rezumată de Augustin însuşi, povestea e năucitor de simplă şi fără sens: „Să pleci din Bucureşti într-o după-amiază fluidă de septembrie, dulce ca mierea, cu oameni duşi pe gînduri şi melancolici, istoviţi de lipsuri, dar optimişti, urmărind zborul frunzelor de castan la şosea, ca să ajungi la jumătatea drumului, undeva unde nu e nici rai, nici iad, nici Viena, nici Bucureşti, cu un picior desprins din Bucureşti şi cu celălalt încă în drum spre Viena, sfîşiat între un trecut la care n-ai renunţat cu totul şi un viitor ce nu se întrezărea...” O eternă tranziţie, în care realitatea e un şir de iluzii, iar personajele nu pot clădi nimic durabil, singurele pietre solide ale lumii fiind frunzele de castan în zbor. Supremă e grija pentru *pielea* netedă şi intactă. Împieliţări, disimulări, cameleonisme. Ca şi cum fiecare „mai trăise o viaţă pe care acum o repeta pînă la istovire, încercînd să-i imite detaliile. Mirarea, stupefacţia, năuceala sînt singurele reacţii posibile într-o lume în care Dumnezeu lucrează, se pare, „după o lege a dezechilibrului”. Se insinuează tot mai acută, mai tragică, dar şi mai grotescă bănuiala că totul e o *înscenare*. „Curgerea naturală a lucrurilor” nu poate fi decît o altă eroare, omul fiind rezultatul unui lanţ de mutilări: „Doar o clipă de îndoială şi poţi să începi să crezi că tu eşti cel ce şi-a pierdut minţile”. Înţelegerea e refuzată şi adevărata mulţumire – „căci nu există mai mare mulţumire decît să apuci cu dibăcie capetele unui fir şi să aluneci cu băgare de seamă printre miile de alte fire care se intersectează în ţesătură, să ajungi la capătul celălalt cu firul în mînă, destrămînd ţesătura, istovit, dar liber. Să iscodeşti, să deduci, să fii trează tot timpul, să nu uiţi nimic, să nu osteneşti” – un ideal la fel de îndepărtat ca şi iubirea.

„Trilogia împieliţării”, cum am numit-o, îşi are în *Wiener Walzer* nu atît închiderea – în sensul de soluţionare –, cît piscul. Un soi de ridicare la putere a crizei (de identitate) pînă la a fi înconjurată exclusiv de căderi posibile. Scris foarte bine, strîns şi expresiv, romanul lui Mircea Ghiţulescu confirmă vocaţia de romancier dînd, totodată, literaturii române o carte de neocolit în procesul unei epoci. Esenţială, mi se pare, pentru valoarea literară de durată a trilogiei, maniera în care autorul a ştiut să facă portretul în mişcare al unei perioade, salvîndu-l de la datarea excesivă şi devierea în clişeu. Metafora trenului e cu atît mai sugestivă. Dacă nu uităm nici informaţia, oferită în răspăr, că Wiener Walzer e suspendat de mult, trilogia se înfioară oracular.

Un prozator remarcabil. Autor al unor cărţi de proză (*Altarul de nisip*, 1993, *Patul de zăpadă*, 1995, *Vinul de piatră*, 1997) bine scrise, dar care nu l-au impus atenţiei criticii, ŞTEFAN GOANŢĂ semna în 1998 romanul *Zodia Ţîrului* (Col. „Akademos”), urmat de o ambiţioasă trilogie, *Popescu E. Napoleon* (vol.I-III, 1999-2001), demne de un alt tratament. Ca să nu mai pomenesc de volumul de *Teatru* al aceluiaşi autor (2002). În *Zodia Ţîrului*, noutatea stă în abandonarea unghiului de vedere distant şi critic al unui autor care comentează prea de aproape întîmplările şi gesturile personajelor, unghi de vedere pîndit de căderea în desuetudine, inadecvare, inactualitate. Vocea autorului ubicuu şi difuz rezonează în ritmul şi cu timbrul personajelor şi, mai ales, ale atmosferei. Deşi sînt secţionate şi radiografiate perioade extrem de complexe şi controversate ale istoriei româneşti de după primul război mondial, datarea e ocolită printr-o exilare a timpului în afara spaţiului povestirii, în aşa fel încît ritmurile eterne, atemporale decid valoarea şi aromele („... N-are el treabă cu timpul”; „Timpul, dacă mai există cumva şi timp, ocoleşte pe departe şi îşi vede de ale lui. Aici n-are ce căuta...”).

Ţîru irumpe în mijlocul sătenilor adunaţi în bătătura bisericii, buimaci şi tăcuţi, în vreme ce satul e pîrjolit de foc. Portretul său prim e de o imprecizie păstoasă, o asemenea arătare poate fi orice – sătenii sînt dispuşi să-l ia drept copil părăsit, ciudată făptură a lui Dumnezeu cu rosturile ei neştiute sau, alţii, mai nevricoşi, drept însuşi diavolul venit să tulbure apele. De la bun început, condiţia sa e ambiguă, dublă, nici-nici: „Crezi că numai Dumnezeu face minuni? Îi mai dă mînă liberă şi Necuratului.” În subtextul adînc al romanului este acceptată frăţia de începuturi a celor doi – Dumnezeu şi Satana – cu argumente, să le zic, blagiene. Cerul lui Dumnezeu e prea strîmt să acopere lumea oamenilor. Rămîn spaţii goale în care Diavolul poate *lucra*. Iar lucrătura lui e catalizatoare. În jurul Ţîrului – Răul însuşi, dar de o umanitate uimitoare şi derutantă –, se adună vrînd-nevrînd destinele celorlalţi. Totul trebuie gîndit din nou, legile vechi sînt răsturnate periodic, ne-starea indusă de Ţîru e sinonimă cu viaţa. Cuvintele meşteşugite sînt mai ales ale Ţîrului, cel care bombăne ocări „numai de el înţelese şi adresate numai el ştie cui. E felul lui de a se afla în lume şi cînd e în afara ei.” În spaţiul comunicării *vide* se nasc monştrii. Dar e singura rămasă la îndemînă: „Dacă mai arunci şi cîte o vorbă pricepută – şi el, Ţîru, e meşter la vorbe – ies şi vîlvătăi.” Naratorul (autorul) ţine aproape. Vocea lui răsună peste umărul lui Ţîru, nu ia niciodată distanţă. Armonia vocilor întretăiate e desăvîrşită. Povestirea înaintează, vîscos şi translucid, deopotrivă, printre pereţii ciuruiţi ai unei orînduieli oricînd gata să scape printre degete, să devieze, să ispitească răscruci, să admită alunecări şi suspendări. Vremea (nu timpul) e laitmotivul aproape simfonic al unei construcţii masive, dense. Evocată cu ironie şăgalnică, luată în seamă cu

reverențe poetice, ea are rostul de a aminti cititorului că n-a ieșit, *încă*, din cadrele omenescului și lumescului.

Dincolo de originalitatea puternică și evidentă, se pot identifica atingeri. De pildă, cu maniera cinematografică a lui Marin Preda, cel din *Întîlnirea din pămînturi* (cu rădăcini în nuvelele și povestirile lui Caragiale, dar și cu un iz voiculescian abia perceptibil), sau a lui Nicolae Velea, cel din *Paznic la armonii*. Condiția de *martor* a naratorului, cu obiectivitatea sa implicată, cu asumarea isterizată și tragică a unei stări de lucruri, lasă locul celei de *spectator*, cu o subiectivitate detașată, deschisă devierilor, revenirilor. Marca personală e liberă să se desfete, sensibilă la cantitatea de *imagine* semnificantă și semnificativă pe care gestul diurn o poate încăpea. Prologul (*În loc de sfîrșit*) oferă o cheie. Țîru e un biet infirm exilat în afara societății. Vorbește cu sine și cu piciorul său de lemn într-un soi de gaură neagră existențială. Magie a semitreziei, somnolență – stare a tuturor posibilităților (ca la Cristoiu, în *Personajele de rezervă*), minuție a desenului, adăstare a obiectivului pe gesturi mărunte (ca la Horia Pătrașcu cel din *Reconstituirea*), dar și „gîndire amănunțită" și privire erotică asupra obiectelor domestice și absorbire a personajelor de propriul act vital, ca la Emilian Bălănoiu.

Atmosfera grotesc-arhetipală, halucinant de vie, a *Zodiei Țîrului*, mustind de subînțelesuri și doldora de sugestii, e reluată în trilogie la un alt nivel. În cele trei volume din *Popescu E. Napoleon*, cel care vede, observă, judecă și vorbește lumea românească a anilor 1945-1950, ani haotici, încă nesupuși unor etichete definitive, este un copil. Inocența – acel „împăratul e gol" al privirii nesubordonate canoanelor adulte – este subminată și îmbogățită de mania specială a acestui copil de a verifica, în nesfîrșite, savuroase, mereu surprinzătoare aparte-uri, tot ce știe și află despre lume. Căci personajul-copil nu e unul oarecare. Nu poate fi. Literatura (ficțiunea) funcționează ca investitor cu existență – există doar ceea ce este spus/scris și numai dacă cel care ficționează are harul cuvintelor. Popescu E. Napoleon e înzestrat cu acest dar. Nu e nicidecum un copil obișnuit, chiar dacă vîrsta copilăriei este, prin definiție, posesoarea unei lucidități pătrunzătoare fiindcă aburită, adică neatinsă încă, în sensul sărăcirii ei, de conveniențe, de deprinderi de conduită socială, de „minciuni" necesare, perpetuate apatic și abulic. Școala, tîrgul, satul, familia sînt teritorii pe care Napoleon, încă „Nelușu", le traversează, le cartografiază, le ia în secretă stăpînire prin ficțiunile pe care le construiește migălos despre ele, cu o vervă a povestirii despre sine ca locuitor al unei lumi „întoarse pe dos" întreținută cu remarcabilă, originală artă a dozării efectelor. „Întoarcerea" preia, în răspăr și cu o forță expresivă uimitoare, definiția tradițională a Istoriei ca „întoarcere a roții". Căci, iarăși, chiar dacă trilogia cuprinde și acoperă o perioadă istorică

anume, secvențele pe care le evidențiază rezumă un comportament social periodic și, prin urmare, etern. Detalii databile la prima lectură se reașează într-un roman al ființei sub vremi și al facerii de sine ca întreprindere de noutate absolută pentru fiecare individ al speciei în parte.

„O societate fără epic". Cele patru proze din *Fericirea obligatorie* (a treia carte, după *Octombrie, ora opt* și *Despre Clovni: dictatorul și artistul,* apărută în Biblioteca „Apostrof", într-o tentativă lăudabilă de a-l readuce în atenția cititorilor români pe NORMAN MANEA, un prozator de marcă), citite ca și cum ar fi prima și singura carte a autorului, mi-au furnizat elemente suficiente pentru un portret rotund. Am făcut, totuși, un mic experiment: am recitit *Captivi,* carte din 1970, și *Octombrie, ora opt,* ediția revăzută din 1997, pentru a verifica valabilitatea încheierilor mele. Schița de portret și-ai adîncit liniile, fără modificări de semnalmente. Așadar, să spun de la început, mi se pare extrem de limitatoare, de îngustă și săracă precizarea că Norman Manea descrie cît de represivă era domnia ceaușistă și că în asta stă meritul esențial al cărților sale. Americanii au receptat cu un frison dezvăluirile șocante citite printre rînduri ori mărturiile directe, dar au știut să recunoască imensa cuprindere a perspectivei auctoriale. Nu întîmplător se vorbește în cronicile americane despre frumusețea teribilă ce însoțește teroarea, despre adevărul emoțional care răzbate „nedeformat, spre cinstea autorului", despre parabole biblice și coșmaruri kafkiene care trimit la o lume unde prăbușirea valorilor morale este un dat, iar această lume nu e doar o zonă anume, fie ea dincolo de Cortina de Fier, ci chiar Lumea. Gîndirea slabă *(Il pensiero diebole)*, descrisă de una Vatimo, cere o nouă privire, mai „amicală", spre lumea aparențelor, a procedeelor discursive și a „formelor simbolice". Ei bine, am impresia că Norman Manea, naratorii și personajele sale, cititorii săi, în cele din urmă, se situează în chiar pragul acestei priviri „mai amicale", stăpîniți cu toții de gîndirea naratorie, sub imperiul căreia ficțiunea și realitatea își dispută aceleași veșminte verbale. Savoarea și calitatea excepțională, originalitatea indiscutabilă a prozelor lui Norman Manea se ivesc din efortul de a se desprinde de gîndirea epică superficială și de a accede la una poematic-crizică. „Amical" înseamnă cunoaștere în plus, atenție mărită nu îngăduință, *păsare* în sens etimologic, de gîndire apăsată (fără să cercetez, îmi place să cred că, dacă *păsarea* românească vine de la *pensare,* a gîndi, apăsarea e varianta teribilă, atroce a *nepăsării,* a *ne*-gîndirii). O păsare care-și acumulează, deocamdată, instrumentarul într-o lumină pe jumătate scăzută, cu privirea mijită. Norman Manea descrie „o societate fără epic", cum singur remarcă undeva, într-o scriitură fără epic. Aplică, așadar, un tratament fabulatoriu homeopatic secondat de neîncrederea în eficacitatea remediului. Proza sa este, de aceea, poetică.

Autorul nu se uită pe sine, relația cu propriul text e una lirică. Cuvintele se aglomerează, se bulucesc acolo unde nu e nimic de spus (sau nu pare să fie!), urmate de tăceri de cîte ori ar fi multe de spus. Rezultatul unei asemenea tehnici este că lucrurile, toate, se supraîncarcă de atribute, de indicii, de aluzii şi îşi pierd, astfel, „figura”. Interpretarea realului e concomitentă modificării identității. Nimic nu mai este ce pare a fi, totul stă sub semnul lui „ca şi cum”. Forfota semnificației e pîndită de derivă. Nici un erou nu mai poate fi cu adevărat acolo unde este, rătăcitorul e totuna cu cel care nu poate pleca. Victima şi călăul sînt prinşi în plasa aceluiaşi mecanism, singurul care funcționează.

În *Captivi,* de pildă, abuzul de *poate* sugerează deja ritualul avansării ficțiunii într-un hăţiş real lipsit de fermitate. Descrieri detaliate pînă la absurd susțin expediții în fantasticul grotesc al cotidianului. Înşiruiri, înşirări de obiecte, nu neapărat coerente, invocă ritualic o coerență încă inaccesibilă. „Amețeala bolnavă” a diminetilor e urmată de tensiuni insuportabile induse de imbricări verbale prevestitoare. Realitatea e, cumva, extraterestră, personaje năuce trăiesc într-o aşteptare goală şi ascultă buimac legi venite din afară. Naratorul probează o capacitate uluitoare de a dilua înspre grotesc şi non-sens cele mai nevinovate aparențe. Privirea sa „amicală” are răbdare şi nerv, dar mai are şi plăcerea tăioasă a țintuirii cenuşiului în insectar. „Straturile aparențelor aservite” sînt disecate cu un simț al derizoriului, al ridicolului, al golului în stare să scoată la iveală toate sensurile (şi non-sensurile) ascunse ale unei lumi „fără epic”, care şi-a pierdut eroii şi întîmplările întemeietoare.

În *Octombrie, ora opt*, prozele îşi accentuează ritmul poematic. În *Puloverul*, de pildă, aceeaşi capacitate de a abera lumea prin aducerea sa sub lupa verbului răbduriu este atenuată de perspectiva copilului, personaj care ficționează firesc, pentru care realul şi irealul n-au intrat încă în divorț. Reacția sa e mereu implicată şi conştiincioasă, indiferent dacă stimulul e real ori imaginar. Cu atît mai impresionantă consemnarea unor adevăruri, să le spun, *istorice:* „Timpul ne gonea, nu se mai putea face nimic, se îmbolnăvise şi timpul, eram ai săi”. Deşi secvențele pot reproduce întîmplări autobiografice, Norman Manea impersonalizează personalizant cu o uşurință copleşitoare, amintind de naturalețea parabolelor lui Sorin Titel, de pildă. Iată un exemplu din *puteam fi patru:* „în săptămînile grele ce aveau să năvălească şi în care trebuia dovedit, mereu, că noi trei, sau chiar patru, eram mai tari decît cîinii, paznicii, uniformele, şi foametea, şi păduchii, şi spaimele ce ne goneau. Mai tari decît păduchii, şi gloanțele, şi pădurea, şi ispita joasă a cărnii de pasăre furată”. Laconica substanță epică se revarsă în potop de verbe devia(n)te, topica exersează ambiguități deschizînd frazele amețitor. Situarea față de realitate şi de propriul text este pronunțat poetică. Un paravan vitraliat

deformează expresiv, memorabil şi angoasant ceea ce un ochi grăbit şi „normal” ar descrie ca banal şi clar. Graba pofticioasă a vieții cotidiene este compensată prin ritual şi încetineală. Se ajunge astfel la aproximarea prin amintire a unei lumi de care ființele nu se pot lipsi şi care nu poate exista decît prin ele. Recuperarea ei se tentează prin „secvențe de gen, instruind asupra necunoscutului care eram”. Viziunea este obstinat macabră. Haosul şi ceața, „miasmele, mîzga, ochiul mocirlos al cotidianului” nu lasă nici o rază de lumină: „Sfîrşit de august, peşti morți, cărbune, cutii de plastic, resturi de păsări, bucăți de smoală şi cauciuc, hîrtii, cioturi de lemn, aripi de tablă găurită zvîrlite la țărm de marea furioasă”. Astfel de „naturi moarte” abundă în cărțile lui Norman Manea fără să pară vreodată excesive, definind însă *istovirea.* Chiar dacă pentru cititorul român secvențe precum acestea: „... parcurile pline de copii în uniforme, carnavalul, liftul defect, zilnic defect, cozile, patrulele, iarăşi caloriferele înghețate... Anotimpurile şi zilele devorate de plictiseală... Vînzătoarea de la debit devine tot mai elegantă şi mai impertinentă, de cînd țigările se găsesc rar, la suprapreț. Creşte valoarea protezelor de tot felul şi a casetelor disco, se poartă mustăți patriotice şi plete viking, ... se reintroduc vechile marşuri, ziarele denunță huliganismul şi gusturile rafinate, cîrciumile se închid la ora opt, ca şi cinematografele, se promovează coriştii, proverbele şi sporturile naționale şi disciplina, dialectul învinge dialectica” (*Punctul de inflexiune)* evocă o realitate anume, databilă, ele conțin suficientă exasperare pentru a descrie o stare... „mondială”. Tot aşa cum: „Diminețile îl recuperau tot mai greu. Smuls, ca acum, din leşinul blînd al somnului, părea o zdreanță umedă şi rece, fluturînd neputincioasă în frigul zorilor”, are efectul unui ochean mereu răsturnat - se vede, desigur, o realitate concretă din epoca totalitară, dar se întrezăreşte mai adînc şi mai durabil o criză existențială. E omul sfîrşitului de mileniu pe care societatea şi progresul, oricît de diferite în manifestările lor, l-au descărcat de orice răspundere şi de orice greutate lăsîndu-l atîrnat la marginea abisului”.

În fine, *Fericirea obligatorie* suportă şi mai nuanțat aceeaşi lectură multiplă. În *Interogatoriul,* frazele scurte, sacadate cad în rafală, impunînd o cadență hipnotică, şi reuşesc să antreneze şi secvențele prea explicite, care vizează cititorul străin. Atmosfera kafkiană este obținută printr-o mişcare pe dos. Ieşirea din monotonia terorii cenuşii, care avea o logică - oricît de inumană - şi un scop („pentru a umili, a intimida, a distruge”), îmbunătățirea tratamentului prin adăugarea unor fleacuri-simbol ale vieții normale sînt mai strivitoare decît teroarea însăşi, continuă şi insistentă. „Machiajul” - un ceai îndulcit, o cremă Nivea, un ciob de oglindă - este insuportabil prin violența cu care umanizează iluzoriu o ființă devenită simplu obiect. Recuzita - prosoape mari, pufoase, săpun, papuci, covoare

moi, un fotoliu, cornuri, dulceață de vişine, unt, miere, mere, telefon, o lampă etc., etc., pare salvată dintr-un cataclism şi expusă, înduioşător, grotesc, inutil, aproape melodramatic, într-un muzeu al normalității. Lumea în care aceste obiecte ar trebui să treacă neobservate nu mai e accesibilă femeii supuse interogatoriului. Le priveşte cu suspiciune, se apără, reticentă, speriată, simțindu-le ca pe tot atîtea amenințări fără nume. Şeful pentru care e costumată în om este şi el şovăielnic, umil, încovoiat, un mototol obosit, transpirat. Puterea l-a strivit - nu-i decît o unealtă epuizată, exasperată de repetata eficiență. Arta persuasiunii e şi ea cumva exotică. Între cei doi comunicarea e fictivă, manipulată. Se joacă normalitatea, egalitatea, încrederea. Monologul anchetatorului exersează, rînd pe rînd, cinismul, omenia, confesiunea, umilința, necruțarea, răbdarea şi exasperarea. Nu-i, în cele din urmă, decît un şurub în mecanismul societății. Fişe de stări, de sentimente, de mimări şi sincerități inutile, într-un veritabil dicționar al condiției umane. Ea, victima, nu vorbeşte. O face naratorul-regizor şi anchetatorul, „de parcă totul se năruia, cum prevăzuse scepticul, în zădărnicie şi caraghioslîc". I se acordă importanță ori i se refuză într-un joc capricios. Marele ştab are o mască omenească, de mare mobilitate, şi un set de precepte uşor adaptabile oricărui scop, grație cărora include, cinic, vieții toată mizeria socială: „Trebuie să primim orice este al vieții cu bucurie şi mirare". Noaptea interogatoriului „îi reunise şi îi zvîrlea, din nou, împreună, la malul rece şi sticlos al zilei". Naratorul se descoperă depăşit de propria ficțiune, ambiguitatea e sufocantă, totul poate deveni orice. Un „presupunem" strecurat în pagină aruncă în abis orice interpretare şi o sileşte s-o ia de la capăt.

În *Biografia robot,* excelent mimate şi fişele de personaje ale Institutului de Futurologie, şi partiturile personajelor evoluînd într-o filială CEC, în atmosfera atent, ironic reconstituită a „micilor blestemății şi brambureli ale zilei". Lumea împotmolită într-un generalizat sindrom al renunțării, numit de autor „sindromul lehamite", are consistență, e verosimilă şi tipică. Poate prea tipică, pînă la caricatură. Identitățile sînt prelucrate şi un uşor aer de superioritate al naratorului poate deranja şi chiar afecta „mesajul". Fiindcă nu gogoliană e caricatura, adică groasă, dar implicată, înțelegînd micimea personajelor, ci disprețuitoare şi, de aceea, nedreaptă, deviind subînțelesurile. Personajul Scarlat, cel care „asculta binevoitor, neatent, politicos gura lumii venind năvalnică, neobosită, prin toate gurile acestea calde, vopsite, care ropoteau, susurau, măcinau, fir cu fir pînza boțită murdară a zilei" e, mai degrabă, naratorul de care această lume avea nevoie. Mărunte, gureşe, măcinate de prelungiri aberante ale mecanismului social implacabil, ele, personajele, sînt văduvite de rolul de victime tocmai prin disprețul nedisimulat care le aruncă toată vina în cîrcă. *O fereastră către clasa muncitoare,* dimpotrivă,

este extrem de bine construită. Un cuplu de intelectuali şi meseriaşul priceput la toate, care apare din senin să îndrepte lucrurile, scot în evidență, insinuant şi convingător, relații contemporane simptomatice: intelectual/proletar, om/obiect, om/unealtă, adevăr/minciună. Proletarul cu principii, care minte şi linguşeşte pentru „dreptul său", cere ieşirea din schema strîmtă a definiției tradiționale de clasă: „Ardeți galoanele noastre, ardeți aripile de înger! Proletarii nu mai vor unire, nu mai vor răzbunare! Ne-am săturat de mascarade, lăsați-ne în pace… Încetați cu promisiunile şi teroarea! Spuneți adevărul despre noi! *Adevărul nostru mic, ca al tuturora!"* (s.m.). Intelectualii, împotmoliți în propriile performanțe (auto)reflexive, orbecăie şi ei „amețiți, în mlaştina oboselii, sub teroarea noii zile". Deasupra tuturor, timpul-broască, de o concretețe grețoasă, stă la pîndă, hăpăie clipe, ore, oameni. Viața e o capcană, omul o insectă, iar timpul, un broscoi mereu Flămând, multiplicat coşmardesc: „Sînt mulți, s-au înmulțit, au împînzit peretele cu zbaterea lor umedă, fosforescentă, un perete de pîslă fosforescentă, zeci de lentile groase, iscoditoare, ritmînd aceeaşi cadență acvatică, infernală". În fine, *Trenciul* radiografiază „lumea bună" şi adaugă un personaj inevitabil: securitatea. Paginile de literatură sînt intersectate de paranteze explicative superflue din unghiul de vedere al cititorului autohton. Însă secțiunea în „societatea fără epic" scoate la lumina zilei lucrătura de culise, de adîncime, acolo unde comunicarea e dereglată, conspirația ia proporții mondiale, cenuşiul uniformei capătă stridențe insuportabile. Într-o lume aparent perfectă, distinsă, cizelată, politicoasă, trenciul uitat într-un cuier după o presupusă întîlnire conspirativă are efectul ghearei din tabloul fantastic definit de Caillois. Perspectiva se răstoarnă, ierarhia valorilor îşi pierde valabilitatea, societatea însăşi e amenințată cu dezintegrarea. Ubicuitatea celui care stă la pîndă în numele unei autorități oculte îmi aduce în minte scena finală din filmul *Conversația* cu Gene Hackmann. Ascultat mereu şi pretutindeni, insul cade într-o singurătate tragică, orbitoare, aş spune, fiindcă nu-l aude nimeni.

Poeme crepusculare, prozele lui Norman Manea acceptă interpretări nenumărate, dar nu lasă cititorului nici o portiță de scăpare - prins în plasa lor de semnificații incomode, păstoase, îşi simte grimasa urcînd dinăuntru, luminată doar de plăcerea unei lecturi de calitate.

Vezi şi *Plicul negru*; *Întoarcerea huliganului*, ambele 2003.

Despre micşorarea omului. Am în față patru noi cărți semnate MIHAI MĂNIUȚIU: *Scene intime. Scene de masă . Miniaturi şi hieroglife* (2001, cu desene de Iuliana Vîlsan*); Autoportret cu himere* (2001); *Omphalos* (2001); *Spune Scardanelli* (2001, cu desene de Iuliana Vîlsan). Subțirimea cărților, predilecția pentru fragment (fie el proză ultrascurtă, cugetare, crochiu,

minipoem în proză, jurnal imaginar), "personajele" puse în joc, subtextele – toate mi-au adus în minte "omul care se micşorează" din romanul SF al lui Richard Matheson, comentat de Pascal Bruckner în *Tentaţia inocenţei.* Ins extrem de permeabil la curenţii vremii sale, Mihai Măniuţiu ştie şi simte, neîndoielnic, ce se întîmplă cu omul contemporan. Proliferarea obiectelor inutile şi a informaţiilor incapabile să marcheze veritabile evenimente ale fiinţei, masificarea, mondializarea destinelor pun sub semnul întrebării unicitatea şi irepetabilitatea individului. Inflaţia reperelor existenţiale sufocă orice încercare de sinteză, universul nu mai e accesibil decît în fragmente din ce în ce mai mărunte, mai suspendate într-un prezent monoton şi, paradoxal, în nestăpînită metamorfozare. Toate acestea ar putea fi chei de lectură a cărţilor lui M. M., dar s-ar opri înainte de a-i surprinde unghiul anume de vedere. Am sentimentul că, obişnuit, ca remarcabil regizor ce se află, cu reproducerea în spaţiul limitat al scenei a semnalelor din lumea largă a vieţii şi literaturii, deopotrivă, scriitorul traduce în textele sale imaginarul complex rămas, inevitabil, neexploatat în exerciţiul regizoral. Maniera suprarealistă de transcriere îi este cel mai la îndemînă, căci punerea în scenă e ea însăşi recurs la suprarealitate: înseamnă înlocuire printr-o recuzită limitată a unui univers complex, complicat şi niciodată definitiv; liberă interpretare a virtuţilor sugestive ale unui text etern şi, mai ales, neîncredere în sensul comun, cel oferit de utilizarea grăbită şi fără frunte a cuvintelor. „Operaţia" pe care o aplică suprarealismul limbajului e, cum ar spune Breton, aceea a „reîntoarcerii, dintr-un salt, în momentul naşterii semnificantului". Rostirea însăşi devine prospectivă, printr-o „indeterminare temporală şi logică" (vezi *Rostirea singulară* a lui Laurent Jenny, în care se vorbeşte şi despre caracterul teatral al rostirii „originare" marcate de improvizaţii ludice) vizînd neobosit originaritatea. Scrisul lui Măniuţiu se petrece în numele unui astfel de proiect, fascinat de miraculoasa şi extenuanta sa libertate figurală.

Astfel, pot citi în *Spune Scardanelli* scindarea personalităţii, dar şi o pledoarie în numele amănuntului semnificant, dătător de personalitate, definitoriu. Căci gheara, secondîndu-l pe erou sub aparenţe caleidoscopice, e detaliul care decide asupra întregului, ca-n definiţia deja pomenită a fantasticului după Roger Caillois. Normalitatea lumii e pusă mereu la îndoială de semne insesizabile pentru priviri superficiale. Mai mult chiar, gheara se propune ca *rostire întrupată* cameleonic, nuanţată şi mereu ocultă, în absenţa unui Text unic şi definitiv, care să nu poată fi pus la îndoială şi obligat să spună, să sugereze, să insinueze altceva. Prelungire cîrcotaşă a eroului, eflorescenţă, dacă ne gîndim că-l scoate din monotonia unui înţeles unic, gheara schimbă măşti şi roluri plastic verbalizate şi rostite într-o perpetuă transă aurorală. Ne aflăm, clandestin, la originea însăşi a traducerii în cuvînt a existenţei. O recuzită barocă, şi conştientă pînă la exasperare de inconsistenţa sa bogată, cade în sine, imitînd gesturile ghearei, şi îşi subminează conturul

abia schiţat: "Ieşită puţin din propriile-i contururi, gheara stăruie cam două-trei secunde între destrămare şi nedestrămare, îşi dă sieşi, cu stîngăcie, tîrcoale, se înclină, se răstoarnă, vine de-a berbeleacul şi reintră strîmb, într-o rînă, în forma ei (şi aşa destul de imprecisă), pe care o disloca." Secvenţa îmi aminteşte de un documentar despre felul de a picta al lui Picasso. Realizat pe calculator, filmul reconstituia drumul de la desenul tradiţional, răsfrîngere fidelă a realului (adică, în fond, a imaginii lui curente), la paşi din ce în ce mai eliberaţi de forma dată, unanim acceptată, mai aproape de o formă originară, nepervertită de propria istorie. Rostirea scardanelliană explorată de Măniuţiu are densitatea dramatică a unui crochiu perpetuu care-şi pune la lucru victoriile şi rănile, deopotrivă.

Să mai spun, pe scurt, că *Omphalos* e cartea Puterii pîndite de derizoriu, grotesc, vid, carte transcrisă de scribul silit să-şi recunoască, la sfîrşitul jurnalului, inutilitatea, să facă diferenţa dintre joc şi farsă: "Jocul, rafinat sau barbar, e întotdeauna benefic şi deschis în egală măsură celor prinşi în ţesătura lui de reguli; farsa, în schimb, va păstra mereu o latură de umbră, va sonda în malefic, iar codul ei va fi cunoscut doar de cei care nu îi suportă efectele." Miniaturile şi hieroglifele din *Scene intime. Scene de masă* înscenează dialoguri într-o ţesătură de aşteptări înfrigurate şi, inevitabil, ineficiente ale "invaziei", căci "Invazia, se ştie, începe printr-o ferestruică". Iminenţa "torenţială" a morţii este întîmpinată cu o îndesire a texturii metaforale, cu secvenţe de poem în proză. În fine, *Autoportret cu himere*, poate cel mai elaborat dintre volume, în sensul strunirii foarte strînse a subtextelor şi subînţelesurilor, al dozei aproape insuportabile de amar, de dezîncîntare, desenează cu mînă nervoasă, abia mascîndu-şi "gheara", portretul artistului la maturitate: "Trebuie că am o boală necunoscută. O boală savantă, intolerabil de savantă şi de banală. Este banal ceea ce i se întîmplă unuia singur, e tot aia cu ce li se întîmplă tuturor: nu interesează, adică, pe nimeni. Toţi vorbesc ba de una, ba de cealaltă şi nimeni nu pune preţ pe una sau pe cealaltă boală, pe ce vorbeşte ori pe ce simte. E prea banal. Prea monoton. De fapt, începusem prin a spune ceva despre sînge şi despre zăpadă, dar îmi dau seama că e totuna – zăpada şi sîngele, precum şi dacă spun sau nu spun."

Şi mai pe scurt, patru cărţi care merită citite măcar pentru a-ţi întări speranţa că nu-i totuna dacă spui sau nu spui cînd totul pare deja spus cu vîrf şi îndesat.

Fantasme şi remanieri. În poezia DOREI PAVEL, *vagul, ezitarea, plictisul, norul de praf, îndoiala* alcătuiesc instrumentarul predilect. „Răscumpărarea monotonă" a trecutului se petrece în negativ, cuvîntul-cuşcă învăluind scene netrăite, absenţe, goluri. Poeta avansează ipoteze ezitante cu o incapacitate stranie şi fertilă, în ordine poetică, de a se fixa. Efemerul, excesiv, încremeneşte în propria trecere, viul încearcă să se nască

din contradicții. Sînt desenate cadre sofisticate pentru o sensibilitate nesigură de propriile-i resurse. Poeta își compune o mască masculină, se costumează cu încăpățînare crispată, într-o gesticulație semănînd a răzbunare. Ceva din toate astea răzbate în proaspătul mic roman: *Agata murind* (2003). Deși „revoluția" e violentă și atent susținută, iar sexul vorbește, în fine, frîul acționează necontrolabil și discursurile își pierd unitatea.

Mircea Iorgulescu scria în *„22"* despre ratarea parabolei deshumării. De altminteri, tot romanul e dezhumare, dezgropare, dezvăluire, scoatere la lumină, însă, obiecție importantă, dezinhibarea e parțială și „acoperirile" la care simte nevoia să recurgă sînt în plus, prea multe, excesiv de supuse modei zilei care mai pretinde, neinspirat și în contratimp cu mersul istoriei, apelul (convențional și mecanic, nu se poate altfel, lucrurile se așează mai greu în fraze de manual de istorie ori de dicționar) diversele teme așa-zis anti-comuniste: închisori, arestări, antisemitisme și xenofobii, oprimări și despotisme. Din această aproape involuntară ambiguizare, din deturnarea sensurilor cărții se naște atmosfera de coșmar perpetuu. Nici un personaj nu e zdravăn la cap și la suflet, nici o privire nu e lucidă, nici un detaliu nu are actele în regulă. Nici măcar secvențele erotice, acestea cel mai bine scrise, totuși. Atenția cititorului – am făcut mici experimente pe cont propriu printre inși de vîrste diferite – funcționează încă, la noi, ca în urmă cu decenii. Oricît de interesat se arată de restul paginilor și problemelor, secvențele erotice se decupează cumva de la sine, fracturează povestea, o fragmentează. Ele sînt *îndrăzneli* și păstrează forța de șoc. Cam așa cum, înainte de a ajunge să-l studieze pe Rebreanu, orice elev serios de acum 50 de ani știa de pagina cu Nadina și o citea pe sub bancă, ignorînd senin restul romanului. Dedat la multe libertăți în vremea din urmă, românul are ceva copilăresc în el, de puști neastîmpărat, care se hlizește la lucruri mai deocheate fără a face efortul de a le pătrunde rostul.

Autoarea/naratoarea/eroina se află la vîrsta adevăratelor - fiindcă rămase singure, fără suport în realitate, fără compensații - *fantasme*, e animalul pe moarte (cum ar spune Philip Roth) care imaginează și trăiește povești ratate. O face cu talent și nerușinare, căci vîrsta are privilegiile ei. Dar poveștile sînt ascunse, deghizate, scrie încă despre fructul oprit, n-a ieșit decît iluzoriu din zona tabu-urilor. Scenele pe care pune indirect accentul sînt tablouri decupate din obsesii ale neîmplinirii. Punerea lor în chenarul morții – povestea cimitirului năruit (să spun aici că mie îmi scapă insolitul ramei epice din pricina unui amănunt autobiografic: tata fusese martor implicat al unei astfel de strămutări cu multe tîlcuri pentru omul muritor aflat încă în plină tinerețe. De îndată ce lucrul a fost posibil, adică foarte curînd, ne-a spus nouă, pe îndelete și repetat, această poveste. Fusese o experiență rară, nu oricui la îndemînă, pe care tata o spunea cu

accent pe amănunte tehnice: cît de multe schelete fuseseră găsite răsucite, semn, poate, că moartea fusese aparentă, cît de albe și neajutorate în albul lor zadarnic erau oasele, cît de risipite, nimic din unitatea vieții nemaipăstrîndu-se etc. Dora Pavel vorbește despre toate astea ca într-un crochiu, cu linii neterminate, voalat și cumva grăbit. Nu extrage nicidecum tot ce se putea extrage la nivelul povestirii inițiatice) –, induce un fel de a doua moarte care obligă la rememorări. Ca și micile inserții de „epocă" – securitate, urmăriri, interdicții, teroare, dosare etc. –, nu fac nimic altceva decît să atragă/distragă atenția. Sînt, în ciuda paginilor foarte bine scrise și dozate cu o artă a detaliului remarcabilă, pasta informă menită să ascundă dezvăluind tonurile hiper-sexuate. Augusta nu are probleme, ci obsesii. Împrumutate. Vede totul ca-n filmele erotice, fals fiindcă accentele sînt rău puse. Cea mai bună pagină scrisă e cea de pe copertă – proiectul cărții neîmplinite („O *absență*, cea a Agatei, pe care se pliază o *prezență*, a Augustei, personajul-raportor, cel care ne *dă* și textul... Un moment limită, declanșînd, în fapt, o excavare mai ales a conștiințelor brusc amenințate, care pînă atunci trăiseră în inerția celui mai deplin obișnuit... Ritmul discursiv este perfect adaptat tensiunii induse, cînd gîfîit, sîngerînd, frenetic, cînd curgînd la pas, în voie, în flux suspendat sau adînc liniștitor, terapeutic... o construcție cu cheie, venind dinspre cea mai sofisticată zonă din subiectivism, aceea a romanului mulat pe o absență, propunînd o geografie ficțională în cadrele romanului de analiză"). În ciuda calităților ei pe secvențe, căci avem de-a face cu niște poeme-ecorșeu, autonome, frumoase și conotante în singurătatea lor, dar lăsînd povestea în urmă, rătăcită printre senzații („venind întins către tine, întins și tot atît de nesățioasă ca mine, nesățioasă și tot atît de fără măsură, ca o sălbăticiune plutitoare, *senzația*"), cartea face analiză în genul autoinhibant, artificial al prozei lui Anton Holban.

Problema relației dintre cele două sexe e și ea așezată pe premise false, deviate de livresc, ca mai tot ce ține de pojghița civilizată a omului care se descrie în cuvinte înalte, nobile, se minte pînă la a se pierde pe sine, cel din partea sa cea mai adevărată, mai valabilă, dincolo de prejudecăți, dogme, ideologii. „Sexul opus nu e o entitate pe care să contezi! Acum știu asta. Nu-l ai la îndemînă niciodată, chiar dacă îl ai... Disponibilitatea noastră e inepuizabilă. Firesc mi s-ar părea să ținem bărbați în captivitate. Nu unul, ci șase-șapte, mulți, mult mai mulți. Să-i hrănim și să-i spălăm. Să-i îngrijim. Să le primenim spinarea, urechile, subsuorile. «Lutul» sfrijit. Să-l învăluim în săpun, să-l dezghiocăm cu blîndețe, pe-ndelete, din toate cutele. Să-l facem bun, mănos, alunecos... Visez o asemenea rezervație de bărbați. Animală. Nouă, femeilor, ne-ar tăia panica, ne-ar aduce liniștea, confortul. Putința de a ne concentra aupra altor treburi... Bărbații nu ne cunosc îndeajuns." Fals după fals. Dincolo de

grotescul voit al fantasmei, de ironie şi umor, e o prejudecată: nu doar sexele între ele nu se cunosc, ci oamenii unii pe alţii şi foarte mulţi pe ei înşişi. Aceeaşi falsă pretenţie de *adevăr absolut* cînd adevărurile sînt toate *relative*. Cred că o dată depăşit hopul primului fluierat în biserică, Dora Pavel va reveni cu concerte întregi – talentul prozatoarei e indiscutabil.

Maimuţe personale. Să spui că „personajele acestei cărţi sînt înfrînţii societăţii totalitare”, cum o face prezentarea anonimă de pe copertă, e prea mult şi mult prea puţin. Prea mult, fiindcă în *Eu şi maimuţa mea,* romanul lui OVIDIU PECICAN (1990), „totalitarismul” este lăsat undeva în urmă, într-un fundal difuz, radiografia auctorială nu-l are anume în vedere şi e foarte bine că-i aşa - se evită, astfel, conjunctura îngustă şi, eventual, chiar teza. Pe de altă parte, e mult prea puţin, fiindcă talentul indiscutabil al tînărului scriitor este înzestrat cu lentile extrem de puternice şi incomode. Ovidiu Pecican nu se opreşte la suprafaţa strict socială a lucrurilor şi întîmplărilor omeneşti, ci străbate dincolo. „Spaţiul” său scriptural are patru dimensiuni şi încă una pe deasupra: oglinda din vis. Bolnavii lui („Oameni normali, detaşîndu-se de ceilalţi prin sensibilitate… au ceva în exces sau, dimpotrivă, le lipseşte ceva anume pentru a fi ca marea masă anonimă”) sînt fiinţe hipersensibile din perspectiva unei societăţi anchilozate, dar fiinţe pur şi simplu dintr-o perspectivă existenţială deschisă, liberă. Boala, chiar cu simptome uneori pedant medicale, vine din dorinţa de a nu trăi oricum. Maimuţa personală (care-l obseda şi pe Radu Cosaşu, cel mai apropiat prozei tinere din garda veche) este asumată cu luciditate, stăpînită prin dinamica gîndului întors înăuntru, silită să exerseze marea „temă a nimicului”, să-i dea substanţă şi culoare. Trăitori printre cărţi, chiar apelînd la scris ca la un „exerciţiu util de disperare dresată”, eroii - „cîrtiţe hiperinteligente” - se-ntrupează ezitînd, tatonînd limite şi performanţe, atenţi la „vizuina luminată” cu ceva din destinderea crispată a unui Blecher: „Curînd începu să se gîndească la sine aşa cum ai privi la un film în care, pe tot parcursul, actorul principal joacă întors cu spatele”. În „zona problematică a fiinţei” punctele de suspensie sînt absolut legitime - „Un om e un continent imens, rulînd într-o ceaţă densă, universală” - iar graniţa dintre realitate şi ficţiune e ciuruită de mecanismele autoreflexivităţii. Sub ochiul uimit al celui care mai aşteaptă încă declanşarea Aventurii, dintr-o clipă în alta, ca-ntr-o copilărire perpetuă, se forţează „naşterea transcendenţei lucrurilor, a dubletelor spirituale”. Viaţa poate fi atunci o „gelatină dospind idei”, modulînd inconsistenţa zilei.

Dacă titlurile prozelor - sau ale capitolelor romanului - sînt veritabile poeme într-un vers apelînd la metaforă (*Ţărm în Marea liniştii, Luna cu muguri, „Bărbatul se apleca peste ghizdurile fîntînii”, Terase triste, repezi amintiri prin care ceaţa trece ca un cîntec, Seringă în arhitectura*

zilei, Cristale reci pe catafalcul mării şi Dimineaţă la pomul limpezit), instrumentul predilect de lămurire interioară va fi comparaţia. Tensionată, activă, descoperind lumea, din nou, cu fiecare altă punere faţă în faţă a unor termeni, comparaţia trăieşte desfăşurat, despletită şi capricioasă, analizînd şi putîndu-se contrazice, e vie şi palpitîndă, visează conexiuni şi inventează relaţii. Puncte de suspensie şi comparaţii, instrumentele fireşti într-o carte despre singurătate şi căutare de sine, despre nevoia de a sfîşia „draperia de catifea mohorîtă” a uzanţei, despre rezistenţa comun şi amorf: „Valuri de raţional spărgîndu-se de poarta sufletului meu”. Inventarul romanului lui Ovidiu Pecican consemnează evadări, creioane delicate circumscriind muguri de lună şi de sentiment, înguste ferestre întredeschise înspre un „fantastic” al dincolo-ului fiinţei, scene lucrate în maniera decupajului cinematografic. O structură compozită în planul de suprafaţă, unitară în subteran, acolo unde harul leagă şi dezleagă iţele.

O lectură care îmi întăreşte bănuiala avansată în 1989: proza românească atinge prin scrisul unor Mircea Cărtărescu, Ioan Groşan, George Cuşnarencu, Răzvan Petrescu, Ion Cristoiu, Ştefan Mitroi, Ioan Lăcustă o altitudine egală cu aceea a prozei noastre interbelice: modernitatea indiscutabilă, de mare prospeţime şi acuitate, eliberarea de constrîngeri ori prea rebele „libertăţi”, altoirea decisă pe o solidă „tradiţionalitate”, expresia consunînd cuprinderii gîndului, echilibrul între cultură şi har.

Darul acestei veri, 2001, este o culegere de mini-proze mizînd pînă-ntr-atît pe stufoase ambiguităţi, încît suficient de exersatul meu spirit detectivistic se descoperă nu de puţine ori pus în încurcătură. Totuşi, pînă la urmă, cartea nu se îndepărtează de portretul deja schiţat la debut al stîrnitorului de scandaluri Ovidiu Pecican. Parabole, în registru comic sau grav (cu precizarea că adesea cel comic are gravitatea drept fundal, iar cel grav stă gata să alunece în derizoriu şi caricatură), aforisme dezvoltate, pseudo-anecdote, mici poeme în proză, nuclee ale unor posibile povestiri-fluviu, iată materia din care se alcătuieşte „darul” din titlu. Ca şi în cazul *maimuţei personale*, structura compozită induce în eroare, ba chiar poate stupefia, dovedindu-se, la o lectură mai atentă, organizată strîns şi mînîndu-şi înţelesurile şi subînţelesurile spre o încheiere unitară: „Odată doi munţi stăteau unul lîngă altul. Apoi unul dintre ei s-a mutat” (*Cea mai simplă poveste*). Rareori s-a formulat o definiţie mai lapidară şi mai încăpătoare a istoriei omeneşti. Aceste poveşti „simple” capătă, sub condeiul lui Ovidiu Pecican, o doză aproape insuportabilă de subversiune, căci senzaţia de prim-plan e că ascund sensuri fundamentale, de care depinde pasul tău următor şi pe care le poţi oricînd rata neducînd pînă la capăt descifrarea ori lăsînd-o să se extenueze pe vreun drum lăturalnic. Noutatea faţă de tonul din *Eu şi maimuţa mea* e aburul crepuscular adăugat şi celor mai ghiduşe perspective. De altminteri, în prima proză (*2000*) se

vorbeşte explicit despre posomoreala bătrîneţii şi despre decembrie care „înseamnă pur şi simplu noapte." În plus, o privire mai calmă şi mai înţeleptită asupra evenimentelor din jur, căci astăzi a spune „lucruri ştiute de toată lumea" e o virtute cînd „toţi tac cu privire la ele." Iar aceste lucruri ştiute de toţi îţi dau şi dreptul ori pofta de a vorbi de funie în casa spînzuratului. Ceea ce Pecican pare să facă fără nici o sforţare.

Să „traduc" ce-a vrut să spună autorul în aceste texte, ca la şcoală, mi se pare caraghios. Plus că n-aş termina degrabă, iar spaţiul e mereu limitat. De aceea, mă voi mulţumi să transcriu cîteva dintre secvenţele care îmi plac pentru *cum* spun nişte lucruri tăcute de prea mulţi contemporani. Iată:

„Intrînd dimineaţă în biroul meu am observat cu răsuflarea tăiată că scaunul era gol!" (*Birou*). „Au tot amînat botezul pînă s-au trezit că bebeluşul vorbeşte. Imediat ce l-au scos din scăldătoare, el a şi dat nume celor dimprejur. Astfel a devenit mama *kaka*, tata *pishu*, iar restul indistinct al lumii – *bleah*" (*Botezul*). „...De ani de zile, primul pacient pe care îl tratez sînt eu. În fiecare dimineaţă, în baie, îmi scot inima din soclul ei şi, cu infinite precauţiuni, smulg cîte o nouă foiţă din învelişul ei pulsatil. Inima mea a devenit atît de transparentă, încît acum, privind-o, aţi putea spune că sîngele a hotărît să se înnoade în aer fără să se împrăştie printr-un simplu capriciu" (*Artă şi meserie*). „...Camera a rămas pustie. Cui să-i trebuiască o odaie aşa de mică ori aşa de mare?" (*Camera*). „Cînd ajunse acolo se întrebă: - Acum ce mi-a mai rămas de făcut? - Pe margine nu poţi face nimic – îşi răspunse tot el. Să zicem că marginea nici nu există. Norii trec firesc peste ea. Vîntul care îi poartă nici nu ştie că undeva e o margine. Atunci înseamnă că este numai în el. Că el este ea." (*Marginea*) Să mai adaug cîteva titluri: *Varul din flori, Tehnica pierderii trenurilor, sînt, Între două somnuri, Scurtissim, Scrisori, Scriitorul şi faptele sale* („Cele mai bune cărţi sînt cele care îşi fac cititorul să gîndească ceea ce nici măcar nu cuprind"), *Fuga pe loc, Filosoful şi moartea* şi aşa mai departe. O carte inegală şi pestriţă, ca viaţa însăşi, ambiguă şi imprevizibilă, ca moartea însăşi.

Eseuri asupra cuvintelor. D.R. POPESCU şi-a reeditat, printre altele, *Duios Anastasia trecea* şi *F*. Prilej pentru o nouă lectură şi pentru redescoperirea adevărului deja banal că literatura unei jumătăţi de veac n-a fost nici deşert, nici gaură neagră. Din convingerea că „adevărul are un farmec al său pe care dacă nu-l cauţi nici n-o să-l găseşti", D.R.P. scrie o proză interogativă, incomodă, pentru care viaţa nu poate fi „simplă, simplistă, simplificată". „O continuă investigare a căilor de ajungere la adevăr şi a soluţiilor de a-l reprezenta artistic" (M. Iorgulescu) imprimă paginii sale o alură „peripatetică", „socratică". Întrebări şi răspunsuri, din

aproape în aproape, creează trecutul, prezentul, existenţa însăşi. Nici o relaţie într-adevăr temporală sau spaţială nu e respectată. Se provoacă un „spaţiu al crizei" în care se pot întretăia interogatorii amănunţite, exagerate, mereu proiectate la scară înalt umană, oricît de distorsionate, de stranii ar fi întîmplările propriu-zise. Sînt supuse analizei obstinate mai ales vorbele. Fiecare cunoaşte vorbele celorlalţi, se rememorează dialoguri, se interpretează cele mai mărunte nuanţe, lumea ca spectacol de vorbe alcătuind un text obscur, ispititor. Personajele încearcă să pătrundă dincolo de cuvinte în foarte complicate eseuri asupra acestora.

În *Duios Anastasia trecea*, totul se poate rezuma în cîteva rînduri de nivel zero al semnificaţiei. Mortul nimănui, iată întîmplarea, pretextul, declanşatorul „crizei". Reacţia celor (încă) vii complică, dramatizează, abstractizează un fapt de concreteţe aproape banală. Complexele *eseuri* prin care personajele se răsfrîng, verbal, unele în celelalte ţin, la D. R. Popescu, de gîndul activ. Nimic din ceea ce i se întîmplă omului nu e mărunt şi fără semnificaţie. Mania de a „filosofa" a personajelor ţine de definiţia cea mai cuprinzătoare a cugetării ca modalitate - la îndemîna omului, deşi nu unanim utilizată şi recunoscută ca emblematică - de a *îngreuna* (în viziune heideggeriană, de pildă) lucrurile, de a le scoate din uşurătatea lor cotidiană sau tradiţională. De a le conferi greutate, o altă greutate/gravitate. La prima vedere, Anastasia îngrijeşte mortul din raţiuni umanitare, Costaiche încearcă s-o împiedice fiindcă înţelege altfel situaţia. Naturalului, feminin, conservator, i se opune socialul, masculin, adaptabil, veşnicia şi efemerul existînd doar prin limbaj. Pletos şi vulnerabil, cuvîntul e femeie şi poate pune în primejdie fapta însăşi cu însemnele ei bărbăteşti, exterioare…

O nouă lectură ar putea traduce altfel semnele nuvelei dramatice a lui D. R. Popescu. Dramatice nu atît prin tensiunea înfruntărilor, cît prin „înscenarea" bogată a textului. Fiecare element din decor are un rost, fiecare detaliu din „coloana sonoră" deschide spre sensuri multiple devia(n)te, subminînd aparentele certitudini. Anastasia pare să asculte de „obiceiul pămîntului", de tradiţii, şi doreşte să îndeplinească, alb, un ceremonial. Costaiche pare să asculte de relaţiile sociale şi politice, de obligaţia individului de a se plia imperativelor orei istorice. Cu alte cuvinte, ambii se supun unor legi din afară, sînt/par simple marionete sub dictat exterior. Dacă privirea cititorului se întoarce asupra detaliilor de cadru şi atmosferă, asupra scenei acţiunii, lucrurile se arată într-o altă lumină. De la bun început, totul stă sub semnul morţii, semn dublu - exacerbat, pe de-o parte, de starea de război, care ea singură răstoarnă cutume şi cere replieri ale individului, pe de altă parte, unul intravital, de fundal amplu şi implacabil. Noaptea *îngroşată*, cocoşii *împietriţi*, întunericul „de cimitir, rece şi *stătut*", morţile

repetate, reluate mereu, ale lucrurilor, ştergerea diferenţelor, apa *clocită* a nopţii, iepele crăpînd noapte de noapte într-o încercare zadarnică de a isprăvi fătatul, toate acestea - sublinierile îmi aparţin - sugerează apăsarea unui sfîrşit absolut, împrumută tonalităţi apocaliptice, amintind de infernul descris de un Laurenţiu Fulga, să zicem, într-o asemănătoare tentativă de a citi printr-un şir de metafore sumbre războiul. Visele Anastasiei - chinuite sub greul întunericului - sînt toate premonitorii, însă respectînd strict scenariul superstiţiilor tradiţionale - măsele picînd din gură, măturat îndelung etc. Groază, frig, întuneric, moarte. „Mormîntul viu", cucuvelele şi scenele de grup alungînd halucinant piaza rea - „toate străzile erau pline de pălării aruncate în aer, toate, şi în piaţă, lîngă hală, toţi aruncaseră cu pălăriile după ea." În această *scenă* decorată insistent, obsesiv, se insinuează două idei paralele, înaintînd buimac şi căutîndu-şi, de-a lungul întregii proze, locul. Accidentul războiului, cel care sugera legătura sa exclusivă cu moartea, este clintit din amăgirea sa de gîndul morţii intravitale, de spaima calmă de moartea perfidă, mereu la pîndă. Anastasia „adormi încet, cu gîndul la frunza de-o văzuse ieri cuprinsă de moarte pe margini. Se rotea frunza. Frunză de dud. O otrăvea galbenul, mînca din ea încet ca o omidă. *Moartea nu venise dintr-o dată* (s.m.). Ea întîi îşi trimisese semnele, să dea de ştire. Nu venea ea pe nepusă masă. Nici la frunză." Pe de altă parte, Anastasia visează şiruri de morţi trecînd pe apele Dunării. Morţii, din generaţii tot mai îndepărtate în timp, sînt grupaţi strict după apartenenţa la o familie. Ei trec plîngînd că nu-i opreşte nimeni, că, prin urmare, „n-aveau mal de care să se apropie, de care să se lipească şi să rămînă." Memoria urmaşilor - singura în stare să asigure „existenţa" morţilor - a slăbit. Morţii „parcă erau ai nimănui." Din cele două *semne* - gîndul la frunza atinsă de moarte şi visul puhoaielor de morţi - Anastasia îşi construieşte propria atitudine faţă de mortul străin. Iar atitudinea sa e *intelectuală* - nu întîmplător, ea e „domnişoara învăţătoare". Altfel spus, nu ţine seama întîi şi-ntîi de legi şi reguli exterioare. Ca urmare, pentru ceilalţi mortul e fie duşman, sîrb, răzvrătit şi, deci, nimic nu le poate cere să le *pese*, să gîndească, aşadar, la el („a păsa" vine din latinul *pensare*, o întîmplare etimologică plină de înţelesuri); fie un *străin*, neintrînd în zona datoriei familiale ori comunitare, singura care, prin tradiţie, cere *păsare*, gînd, memorie. Ceilalţi îl lasă, aşadar, la răscruce din incapacitate intelectuală. Ei nu pot gîndi *singuri*, nu se pot desprinde - şi nici nu doresc - din certitudinea amăgitoare a legilor. Nu „obiceiul pămîntului", în sensul de tradiţie respectată de o comunitate, o obligă pe Anastasia să se îngrijească de mort, să-l gîndească şi să-i pese de el. O obligă gîndul suspendat, hrănindu-se din sine însuşi, al morţii intravitale. Anastasia îşi şi proclamă, de altminteri, ea

însăşi surprinsă de palierul pe care gîndul ei o situează, libertatea şi invulnerabilitatea. Ea este intelectualul - cel ce gîndeşte singur. Costaiche, la rîndul său, bănuieşte adevărul. Ştie că Anastasia nu poate crede în prostii şi fleacuri muiereşti. Deşi reprezentant al legii, intervine fără forţă, ca spectator, iar curiozitatea sa e, în parte, intelectuală. Vrea să vadă pînă unde te poate duce gîndul morţii pure şi simple. Ştie, apoi, că, gîndind, Anastasia nu poate fi oprită. Că el va fi un învins, „umanizat" de victoria Anastasiei. Căci „moartea are întotdeauna dreptate."

O patimă a interpretării care va prolifera în F: „În faţa materiei care se distruge ireversibil singura formă care este eternitatea e povestirea". Viaţa este pentru D. R. Popescu un text, Textul. Inefabil, capricios, seducător, ambiguu, el poate fi abordat prin intermediul povestirii ca lectură. Povestirea este terenul de conciliere temporară, fragilă a visului cu realitatea. Dicţionarul incomplet al Fiinţei („… Fugă. Fiinţă. Frică. Fotbal. Femeie. Fericire, Fantezie. Foc. Fantastic. Foame. Formă. Ficţiune. Fotbal. Fum. Fenomen. Fatalitate. Fotbal F…") cheamă jocul. Proiecte şi supoziţii („de parcă" sau „ca şi cum") se aglomerează în jurul unui personaj pentru a-i atenua singurătatea funciară. Toţi oamenii sînt „veniţi din diverse părţi străine şi rămăseseră şi aici cu părţile acelea străine în ei". Într-un timp paradoxal, care scapă deocamdată oricăror tipare, oamenii îşi spun părerea, interpretează, avansează ipoteze existenţiale provizorii în măsură să-i vindece de propria viaţă. În „disciplinarea epicului prin naraţiunea de tip anchetă" vede L. Ulici una dintre rădăcinile faulkneriene ale prozei lui D. R. Popescu. Registre verbale variate, consonante prin aceeaşi pasiune quasi-demenţială de a vorbi despre tot ce întîmplă sau pare că se întîmplă alcătuiesc o orchestraţie tragi-comică. Soluţii precum cea a lui Dimie, exilat de bunăvoie în cel mai înalt plop din sat, sînt condamnate să-şi piardă doza de neobişnuit, să se alinieze haosului de gesturi nemaiîntîmplate intrate brutal în cotidian. Făptaşi şi victime în acelaşi timp, implicaţi într-o judecată perpetuă, îndrăgostiţi mai ales de sonoritatea şi libertăţile pledoariei decît de actul în sine supus comentariului, eroii lui D. R. Popescu demască ambiguitatea momentului istoric: „Numai vocile şi paşii ne făceau să ne distingem totuşi din noaptea care continua să ni se pară un zid de neînvins şi care se muta o dată cu noi, mereu înaintea noastră". Esenţială devine forma imaginată oricît de fantezist, dar înzestrată cu o coerenţă măcar aparentă. Visul şi realitatea au şanse egale să fie verosimile, funcţie de cuvintele pe care le reprezintă. Esenţa ludică a existenţei autentificate doar prin cuvînt este punctul de fugă al cărţii: „Totul e posibil. Fiindcă totul e imposibil. E un joc în toate şi-am să vă spun ceva - de la joc am învăţat eu să judec mersul istoriei (…). Istoria - simplu ca bună ziua, e un joc, un tangou sau un vals, o direcţie a paşilor, un ritm - care poate fi unul sau altul". Mania disecantă a

lui Holban, consumată obsesiv pe o singură coardă, se dezlănţuie la D. R. Popescu într-o orchestră inconfundabilă în care flautul şi trompeta exersează armonii inedite. Forţa interpretativă a cuvîntului silit să-şi reveleze toate nuanţele este dusă pînă la ultima consecinţă. Relativitatea generoasă a comunicării prin limbaj închipuie o enciclopedie a fiinţei niciodată definitivă, ci deschisă, perfectibilă. Inefabilul existenţei nu e alterat de explicaţii. Mulţimea acestora nu intentează procese, nu anchetează primar şi nediferenţiat, ci propune, dezvoltă eseuri, parabole. Memorie, vis, realitate sînt toate incerte, fără granițe care să le delimiteze net teritoriul. „Parcă la toţi ne lipseşte mama" (*Vînătoarea regală*) - definiţie a unei lumi orfane de certitudini care pledează pentru complexitatea existenţei. Toate personajele ştiu să dizerteze pe teme umane. „Nerealitatea lumească", „năzbîtiile memoriei" sînt întrebări adresate oricui, tot aşa cum relaţia realitate/ficţiune pare să-l obsedeze pe prozator. În primele pagini ale excepţionalei *Vînători regale* (1973), un meci de fotbal (joc, convenţie, hazard etc.) este citit, dintr-o perspectivă mult simplificată, pînă la scara istorică: „protestul ei era inutil în faţa realităţii de pe gazon, aranjată şi lustruită de cei presupuşi de ea şi care stăteau în spatele nostru, noi fiind pe banchetele mai apropiate de pămînt, acolo unde meciul se vedea aşa cum părea că este". Ambiguitatea existenţei, a Textului este numită mereu, ca într-un leit-motiv. „Orice analiză e valabilă atunci cînd e plauzibilă, aşa că sînt posibile mai multe variante plauzibile, mai multe adevăruri şi, în consecinţă, mai multe erori"; „Toată lumea ştie că noi oamenii suntem legaţi unul de altul prin vorbe, şi mai rar prin dragoste şi foarte rar prin sînge"; „Apele nu se mai separă atît de uşor cu toiagul şi stau amestecate, chiar lovite cu ciomagul" etc. Locul şi timpul nu mai au însemnătate, îşi pierd individualitatea. O descriere à la Balzac e cu totul anacronică într-o lume care se întemeiază pe cuvinte, aşadar dramatică. Romanele lui D. R. Popescu sînt esenţial dramatice prin perspectiva tragică asupra „fleacurilor capitale", prin recuzita simplificată, simbolică, stilizată uneori excesiv care circumscrie cadrul, cronotopul romanesc, prin apelul la replică al personajelor. Lumea prozelor sale este un text dramatic. Detaşarea prozatorului de lumea creată este geamănă cu cea a martorului Nicanor, urcat pe catalige. „Mă priveau cu faţa ridicată spre cer, cum priveşti norii sau păsările. Mă despărţeam de ei, trăiam cu patru metri deasupra lor, izolat ca într-un alt sat sau într-o altă lume". Odată spectacolul declanşat, autorul urmăreşte de la galerie scena şi sala în acelaşi timp, gata să reţină, să coreleze, să opună mai multe perspective, conştient de imperfecţiunea fiecăreia, sperînd să identifice rezultanta. Din culise pîndeşte neobosită moartea. „Care mărire stă pe pămînt neschimbată, care suflare, care înălţare? Şi care desfătare lumească este lipsită de întristare? Toate sînt mai neputincioase decît

umbra, toate mai înşelătoare decît visurile… O clipă numai, o clipă, şi pe toate acestea moartea le apucă". Cărţile sînt tot atîtea împotriviri la ideea sfîrşitului, oricînd iminent, al oricărui text.

Vezi şi *Dumnezeu în bucătărie*, 1994; *Paolo şi Francesca şi al treisprezecelea apostol*, 1998; *Falca lui Cain*, 2001.

Negustorul de poveşti. Apărut postum, romanul *Eclipsa Generalului* (2001) face parte din ciclul *Cantacuzina* şi convoacă, într-o construcţie extrem de echilibrată, motivele esenţiale ale prozei lui TUDOR DUMITRU SAVU. Debutînd în 1981 cu *Marginea imperiului*, T.D.S. aducea în proza românească un stil original deplin conturat, delimitînd totodată, net, un *teritoriu* creat anume şi luat în stăpînire cu acte în regulă. De la o carte la alta, nu se va produce, ca urmare, o evoluţie în sensul modificării esenţiale a instrumentarului, ci o creştere şi o adîncire rezultate din privirea dintr-un alt unghi a aceleiaşi *zone*, autorul fiind călăuza capricioasă şi imprevizibilă, gata oricînd să deseneze o hartă complicată, „barocă", niciodată explicită în sens matematic, mereu expresivă în sens existenţial. Motoul lui Cornel Nistorescu la *Paradisul provizoriu*: *„Într-o zi am privit lumea. / A doua zi am descris-o / A treia zi am privit-o din nou / Era altfel"*, poate conveni genului de proză frecventat de T.D.S. Spre deosebire de majoritatea colegilor de generaţie, atraşi de cotidianul i-mediat, faţă de care se situează într-o poziţie tensionată, vulneraţi de cenuşiu şi fără-sens şi transferînd interesul asupra procesului producerii textului după formule cît mai inedite, dar şi mai blazate, mai crizice, T.D.S. găseşte resurse inepuizabile în vechiul, tradiţionalul ceremonial al povestirii, nu renunţă la magia şi eminenţa condiţiei sale de povestitor, pe care o descoperă liberă, generoasă, implicat-autonomă. Lumea pe care a creat-o – cu orgoliul unor Faulkner sau Márquez – este cu fiecare povestire alta şi altfel, privirea fiind în cel mai înalt grad creatoare. Cantacuzina şi împrejurimile/succedaneele ei, niciodată îndepărtîndu-se de Marele Fluviu decît pentru *a veni dinspre* pustiul cîmpiei, al realului încă nerostit şi, deci, fără consistenţă, constituie o *zonă* în care lucrurile şi lucrările omeneşti ascultă de legi proprii. Pătrundem într-o *altă lume,* în care cotidianul pur şi simplu nu are acces, omenescul fiind interogat exclusiv dinspre faţa sa tainică, misterioasă, cea în care stăpîneşte simbolul şi pîlpîie *semnele*. Viaţa este un *labirint*, orice întîmplare este „ca o peşteră", omul apelează la *oglinzi* de tot felul pentru a afla drumul adevărat şi este împiedicat în expediţia sa interioară de imixtiunea unei Puteri, a unei Ordini cazone, adică lipsită de atributul esenţial, acela al întîmplării, al poveştii, al lecturii originale a semnelor. *Labirintul, Oglinda* şi *Ordinea* sînt coordonatele în ne-limitele cărora se înscriu enunţurile prozatorului.

Personajul principal rămîne Dunărea, ea acceptîndu-l alături, într-o complicitate extrem de subtilă şi „veche", pe „negustorul de poveşti", cel care are acces la cuvintele puterii. Povestirea este prevestitoare ca la Sorin Titel, magicul, senzaţionalul mai păstrează arome din Voiculescu ori chiar din povestirile lui Caragiale, un ton sau altul amintesc de sud-americani. Înrudirile nu pot fi ignorate – prozatorul scrie în Cantacuzina, adică în locul cel mai dens în poveşti, acolo unde are trecere meseria sa. Lui T.D.S. îi este străină secitatea transcrierii, oricît de sofisticate şi şocante ar fi tehnicile acesteia. Pentru el, Textul romanesc este încă sau este iarăşi, dacă ne gîndim la neoromantismul ultimilor ani ai secolului trecut, *maşină de visat*. Oglinda, veritabil motiv în proza sa, nu este niciodată fidelă în sensul reproducerii impersonale a lumii. Dimpotrivă, ea formează, deformează, informează chiar, realul. Îl învaţă să se privească printr-un ochi întors, promiţător de dez-văluiri. Poveştile lui T.D.S., *băsmuitorul*, cum îl numeşte D.R. Popescu, sînt de o remarcabilă densitate, lăsînd mereu cititorului fertila melancolie de a nu fi interpretat tot ce i s-a oferit.

În *Cantacuzina* (1995), carte care îşi asumă simplu chiar numele ţinutului ficţiunii, povestea începe atunci cînd, eroina murind, istoria ei stranie poate fi reconstituită liber (amănunt important, povestea, oricît de atentă la detalii „istorice", nu renunţă la libertatea interpretării, la variantele infinite ale rostirii). Femeia care a refuzat să nască fiindcă a fost victima unui viol, refuzul ei anulînd efectul însuşi al actului umilitor, căci nu-i îngăduie să se încheie, să aibă, aşadar, un sens de aşezat în istoria lumii, moare, în cele din urmă, lăsînd loc martorilor. E de spus că aura fantastică a prozei lui T.D.S. se brodează pe detalii de un realism atroce, rezultatul fiind un text poematic, lucrat după regulile canonului muzical, cu singurătăţi prinse în plasa legilor eterne ale comunităţii, cu comunităţi care îşi pierd şi-şi regăsesc unitatea prin respingerea/asumarea tuturor ciudăţeniilor indivizilor alcătuitori. Sia Ferekide Belgun, punctul de fugă al poemului romanesc, îi obligă pe toţi cei care au cunoscut-o, şi acum s-au reunit la un straniu priveghi recuperator, să-şi reconstituie şi reconsidere propriile vieţi.

Apărută, cum spuneam, postum, *Eclipsa Generalului* duce mai departe, cu frînturi leitmotivice din cărţile precedente, ideea că adevărul nu există, nu poate fi ştiut niciodată în toate detaliile sale, lucrul cel mai important şi singurul la îndemîna omului fiind efortul repetat de a împrumuta sens existenţei prin intermediul complicatului, savurosului ceremonial al povestirii fluente, armonice, ambigue. Se întreţine suspansul, căci el intră în definiţia însăşi a relaţiei omului cu propria înaintare destinală. Dacă misterul nu poate fi dezlegat, el poate fi, în schimb, adîncit. Ezitarea în faţa detaliilor povestirii, ezitare care condiţionează aura fantastică, e jucată fin de naratorul însuşi, rătăcit

adesea în labirintul propriei istorisiri pentru a-i degusta mai pe îndelete deschiderea. Garnizoana cu mii de soldaţi, întreţinută în gol, e şi aici Ordinea exterioară şi pînă la un punct implacabilă, ţinînd în suspans gesturile diurne şi obligîndu-le să se justifice iar şi iar. Cîmpia e şi ea o prezenţă ameninţătoare, e locul deschis şi ascuns totodată din care vin toate relele. Dunărea, în schimb, asigură iluzia înscrierii într-o devenire, în curgerea implacabilă, dar firească, ba chiar controlabilă prin exercitarea ritualică a meşteşugurilor locului, prin respectarea strictă şi savuroasă, încîntată de sine a unor gesturi imemoriale. Acestor „personaje" li se adaugă şi cel din pădurea de sălcii, constructorul invizibil, lăsîndu-se vederii doar cît să nu i se uite stăruitoarea prezenţă la temelia faptelor. Toate metaforele sînt amuşinate, descrise, cîntate, niciodată pînă la capăt, moartea însăşi devenind un refren în marea melodie a poveştilor fără sfîrşit.

Omul care amînă. În 1988, cînd debuta cu romanul Herbert, FLORIN SICOE reţinea atenţia criticii în primul rînd prin dozarea foarte personală de tradiţie („desuetudine") şi modernitate, de crepuscul matein şi lumină tare, de largi veşminte simptuos-lenoase şi strîmte, iuţi „treziri" în ritmul ultimelor experimente ale prozei. Unicitatea, singurătatea tînărului romancier în teritoriul literelor româneşti aveau să fie, cred eu, atenuate un an mai tîrziu, cînd apariţia cîtorva cărţi de excepţie proba configurarea unei anume direcţii, extrem de fertile, în stare să se afişeze în continuarea scrisului interbelic fără a abdica de la imperativul etern al avangardei. Fiindcă, dacă Florin Sicoe este, într-adevăr, cel mai puternic impregnat de ceea ce am putea numi „efectul Breban", cartea sa nu e străină de ştiinţa înfiorării Textului proiectat în „infinitul de infinituri" al fiinţei (Mircea Cărtărescu), de realismul rafinat, interesat de „lunecoasele suprafeţe ale zilei", al lui Răzvan Petrescu, de ochiul exersînd desprinderi succesive „ale straturilor de păgînătate" al lui Ioan Groşan. Herbert, cel hărăzit înţelegerii nu acţiunii, „blestemat să privească", explorează starea neclară, suplinind deficitul de existenţă prin imaginaţie şi desfrîu subţire al verbului. Crinoline de vorbe, elegante, poematice, alunecări şi plutiri ale gîndului legănat „de cărţi şi de case vechi", sfîşiate cu gesturi mătăsoase, dar ferme de inserturi auctoriale autoreflexive, discret-emfatice, compun împreună romanul „omului - animal care amînă".

Tratat asupra cozii (1992), roman-pamflet, de o factură, la prima vedere, în divorţ total cu „viziunea herbertiană", este, în fond, varianta crudă, brutal-ironică, a romanului de debut. „Omul care amînă" este, poate fi, e sortit să fie şi „omul care aşteaptă", „blestemul privirii" înseamnă şi „distanţa faţă de rol", în limbaj sociologic. „Eternitate a detaliului şi a simbolului mărunt, insignifiant, o exacerbare a amănuntului şi a ţesăturii fine, microscopice a existenţei văzute la o scară mărită, astronomică…"

(semnalmente ale romanului Herbert, identificate de Nicolae Breban) găsim şi în *Tratat*. Secţionarea savant-ironică a unui fapt minor, cel puţin în aparenţă, din realitatea socială - coada, aşteptarea într-un şir mai mult ori mai puţin ordonat -, se petrece în cadenţa flux/reflux, în apropieri şi depărtări ale obiectivului, tonul oscilînd între pamflet şi fabulă, între trompetă şi violoncel. Coada este, astfel, cînd realitatea meschină, vulgară, concretă a luptei, în condiţii de criză, pentru supravieţuire, cînd abstractizată, privită în perspectivă largă, prin lentile măritoare, semn al aşteptării, eternitatea ei impunîndu-se emblematic. Grupul latent, constituit nu dintr-o voinţă anume, selectivă şi lucidă, de a fi împreună, ci dintr-un interes comun temporar, este, în descrierea minuţioasă şi subtil-ambiguă a prozatorului, o mostră de laborator asupra căreia se pot detecta semnalmente valabile la scară universală. Cu puţin efort, coada/aşteptarea poate reprezenta orice. Într-o asemenea lectură, revoluţia, viaţa însăşi, a individului ori a lumii, sînt nişte „cozi". Umorul inteligent al autorului, reţinut şi gata în orice clipă să-şi alăture grimasa, transformă un fenomen derizoriu, de o banalitate tragică, în cheie unică a partiturii existenţiale. Luată în serios, tratată cu un instrumentar mult superior obiectului de studiu, învăluită din toate părţile de un ochi scormonitor, pedant, de o gravitate aberantă (sursă a comicului de cea mai bună calitate), coada - „monstruoasă, patetică, umilitoare, ucigaşă, dispreţuitoare şi risipitoare de timp", dar şi „vie, neliniştită, dramatică, patetică, candidă, copleşitoare" - este „înnobilată". Ea devine un simbol deschis în stare să răspundă oricărei încărcături semnificante. Ea poate defini, în *extremis*, un singur individ: „Un caz aparte de coadă anemică este acela al indivizilor singuri, persoane care, chiar fără să aştepte în faţa unui ghişeu, chiar ocolind magazinele alimentare şi pieţele sărace, dau senzaţia că stau tot timpul la coadă. Poate pentru că întotdeauna par a aştepta ceva, calmi şi răbdători, cu un mic zîmbet obosit înflorindu-le pe faţă. Fiinţe suave, închise într-o cuşcă de sentimente". Sau poate promite o revoluţie: „Coada stufoasă semnifică apoteoza cozii. Faţă de celelalte forme ale cozii, ea reprezintă deplina maturitate. Ca un adult faţă de copilul crud sau de adolescentul colţuros, ea este desăvîrşirea. Rîu înfiripat cu greutate, învingînd rînd pe rînd toate obstacolele, ea răzbeşte pînă la mare şi-şi construieşte o deltă. În marea ei frumuseţe, (îşi ajunge), fără a fi, totuşi, mediocră sau suficientă. Dincolo de această imagine perfectă, nu există decît ipotetica dezlănţuire a mulţimii într-o splendidă revoluţie. Dar asta e numai o iluzie, proiecţia unui vis nebulos". Uimit el însuşi de ceea ce analiza sub microscopul scriptural îi poate releva, autorul asistă la „spectacolul măreţ al nimicniciei şi suferinţei omeneşti". Scris „fără nici o intenţie sociologică", *Tratatul* este un roman: convoacă o impresionantă galerie de personaje şi le descrie în situaţii surprinzător de aventuroase; este un pamflet: cantitatea de ironie

tăioasă, rece, necruţătoare e uriaşă; dar este, mai ales, un excepţional eseu despre răul social: colorat, prolific, imprevizibil. Florin Sicoe ne propune, în cele din urmă, o cercetare sociologică exemplară. El respectă toate cerinţele unui asemenea demers: cunoaşte îndeaproape limbajul, aşteptările, stările grupului (virtual) ales pentru studiu, urmează treptele sociologului profesionist: angajare, implicare, distanţă; alege virtuozitatea şi ironia faţă de sine şi faţă de ceilalţi participanţi la fenomenul social, anulîndu-şi temporar competenţa, renunţînd, aşadar, la satisfacerea aşteptărilor proprii prin conformarea oarbă, abulică, supusă şi chiar senină la un sistem de coduri. Îşi asigură, deci, distanţa faţă de rol; alternează segmentarea şi individualizarea cu abordarea în bloc; identifică nevoile primare şi relaţia lor cu Celălalt („comparaţia invidioasă") ş.a.m.d. Toate acestea cu mijloacele scriitorului de talent indiscutabil într-un stil care împacă precizia cu savoarea, pedanteria cu fastul, distincţia cu umorul. Ultimul capitol, „Specificul naţional", imposibil de ignorat, are cîteva accente joase, evident partizane, şocant vulgarizatoare (tribut faţă de moda zilei?!), gratuit aluzive, de pierdere a distanţei faţă de rol, în flagrantă neconsonanţă cu restul eseului. Excepţională în eseul-roman e tocmai demontarea complicatei şi nuanţatei eternităţi a unui fenomen indiferent la puncte cardinale ori formă de guvernămînt. Renunţarea la „maniera aluzivă" în favoarea unei savuroase ambiguităţi şi interesul pentru „un caracter mai general" sînt, de altminteri, mărturisite anume de autor. Foarte tehnicul „Mic curs practic de stat la coadă" izbuteşte să fie, alături de *Tratat*… un veritabil liber îndreptar în „meseria de a trăi".

În prag de schimbare. Caut, de-o vreme, într-un gest devenit reflex, data „bunului de tipar" a cărţilor abia apărute. Încerc să aflu dacă am de detectat în ele presimţiri ori scenarii vizionare sau dacă, scrise în ultimele luni, vorbesc din perspectiva unui deja-ştiind „după". *Jucăria* lui FLORIN ŞLAPAC are înscrisă data de 20 decembrie 1989. Nu pot ghici dacă autorul a mai putut interveni refăcînd eventuale pagini cenzurate. Oricum, dacă apărea mai devreme mi s-ar fi părut mai întîi curajoasă şi abia pe urmă foarte bine scrisă. Acum, dimpotrivă. Deşi tema Puterii şi a aberaţiilor ei îşi păstrează actualitatea, *Jucăria* are mecanismul intact, în perfectă stare de funcţionare estetică şi fără eticheta curajului printre-rîndurilor.

Aşadar, marea izbîndă a acestei cărţi este forma. Autorul are talent, ştie să scrie şi, ceea ce mi se pare şi mai preţios, îi şi place s-o facă. Dovadă - absenţa totală a oricărei constrîngeri străine cuvîntului expresiv. Mi-au venit, fireşte, în minte sud-americanii bolnavi de metaforă, adică de viaţă, dar şi portughezul Saramago şi excepţionalul său „memorial". Însă nicidecum ca îndatorări. O carte ca aceasta, scrisă sub pavilionul „romantismului geometriei" - ca să preiau o sintagmă a autorului însuşi -

îşi lasă construcţia demontată pînă la cele mai mici rotiţe şi pîrghii, furnizînd dovezi ale rigorii compoziţionale, dar nu ştirbeşte impresia de surprinzătoare descătuşare a cuvîntului. Gesticulaţia specifică scrisului lui Florin Şlapac - cel puţin în această carte - este dinspre Text înspre Lume, nu invers. Altfel spus, faza documentării în real este suspendată, lumea se naşte din jocul întîmplător şi generos al cuvintelor. Este maniera parabolei, desigur, însă structura deghizată îşi neglijează cadrele spaţio-temporale proliferînd stări şi nuanţe imponderabile, deschise mai multor lecturi. De aceea, pedanteria descrierilor e menită să ambiguizeze enunţurile, comparaţiile şi metaforele îşi dau tîrcoale, încîntate de ele însele, tentate să uite referinţa iniţială, ospăţul lexical îşi este sieşi suficient. Asta nu înseamnă că *Jucăria* mizează pe gratuitate într-un sens peiorativ al termenului. Din contră, jocul este primejdios, adică încărcat de sensuri şi intenţii. Subversiunea sa îşi propune să tragă semnale de alarmă. Mesajul este dintre cele mai imperative. Confuzia din prima frază a cărţii nu era o simplă cochetărie: „Dricuri, ba nu, trăsuri negre…" Cele o sută cincizeci de pagini de remarcabile „exerciţii de stil" înregistrează semne indubitabile ale destrămării lumii prevestind dezintegrarea din final: „Imagine în descompunere, tremurătoare. Personajul este luat în primire de unduirile aerului încins care îi dezagregă trăsăturile ca şi cum le-ar haşura progresiv cu cerneală simpatică".

Se pot detecta două mari zone: una „reală", în care stăpînesc Generalul K. şi colonelul Albert dimpreună cu gradaţi „ţîfnoşi şi nesfîrşit de goi în piept". O zonă a ordinii şi disciplinei aparente, a violenţei reci, a instituţionalizării fricii şi ororii. Fiinţa e un număr supus Puterii oarbe. Metropola şi Colonia sînt organizări ale haosului şi aberaţiei deasupra cărora planează ciori, ulii frumoşi, vulturi albăstrui, bezmetic pîndind marele hoit. La polul opus e zona „ideală" locuită de fragilul Alexander, cel cu ochelari, visătorul plănuind oraşe: „Cu arătătorul întins în chip de peniţă mustind de tuş însemna aerul". Oraşul rămîne un vis, încercările arhitectului de a-l înălţa eşuează: „… zidurile o luau razna, şi în loc de oraş ieşea un labirint scîrbos, jur-împrejurul meu, o cazemată înţesată cu coridoare fără capăt"; „Oraşul: o arătare împăiată, năpîrlită, cu ciocul vîrît între umerii înălţaţi ca în aşteptarea unei lovituri". Macularea este inevitabilă. Pe seama lui Alexander se mai încearcă o ultimă şansă, cea a recuperării rădăcinilor, fără de care „te ia vîntul". Ale lui sînt cele două serii de imagini de familie reconstituind, cu un condei îmblînzit, în sensul unei coerenţe mai „tradiţionale" a secvenţelor, un trecut în stare să promită viitorul, oricît de firav ar fi el.

Între cele două zone irumpe episodul Păpuşoiului. Marionetele refac în decor de mucava şi în registru grotesc „zona" Puterii. Aici dezlănţuirea expresivă este ameţitoare, prozatorul dovedindu-se un virtuoz. Metaforele îşi răspund una alteia într-un joc de oglinzi şi ecouri, cuvintele se grupează în alcătuiri spontane, şocante, imprevizibile, farmecul derizoriului

domneşte asupra unei lumi dezumanizate. Ne aflăm în faţa unei replici cu dublu efect: sistemul desenat migălos, dar mereu în negativ, al „zonei reale" este interpretat în plan ludic aşa încît, pe de-o parte, i se îngroaşă semnalmentele pînă la caricatură, subminarea fiind desăvîrşită, pe de altă parte, are loc o salvare în joc, în gratuitatea artei. Singura umanizare posibilă a unei realităţi aberante este transformarea ei în ficţiune şi conservarea/izolarea ei acolo. Revenind la rădăcini, cum o face Alexander, se mai poate spera la altă lume, la Oraşul ideal. Altminteri, sfîrşitul, cortina.

Peisajul nu este privilegiat, suportă şi el aceleaşi maculări. O tentă expresionist-simbolică poate fi detectată ori de cîte ori ochiul naratorului priveşte în jur. Iată cîteva exemple: „Viermii de mătase ai înflăcăratului amurg ţeseau o imensă gogoaşă, de unde, cu ultimele puteri, spaţiul se zbătea să scape"; „orizontul rămas cu gura căscată…"; „se apropie tiptil un val de ceaţă apoasă, verzuie"; „Apa din şanţurile ivite sub călcăturile adînci ale copitelor se încreţea, strîmbîndu-se la cer"; „Negura fără sfîrşit încăleca şi ea greoi peste scînteierile ce trădau o aşezare, departe"; „Pămîntul, adăpostit sub pelerina-i uriaşă, grea, cu hanger sclipitor la brîu, pierdut în resemnarea pe care o ducea cu sine, scotea în răstimpuri nasul afară, bîjbîind în căutarea unor vremuri mai bune…".

Florin Şlapac, jucătorul, este în această carte, poet. Savoarea limbii este atît de perfectă încît fiecare fragment poate deveni autonom: decupat din întregul, altminteri geometric construit, el palpită, comunică. Îndrăgostit de cuvinte, le instalează aşa încît istoria şi discursul îşi dispută întîietatea dintr-o partidă cu totul remarcabilă.

Vezi şi *La inima fermecată*, 1995; *Fără pereche*, 2000.

Dumitru Ţepeneag sau cele trei sfere. Romanul *Nunţile necesare* al lui DUMITRU ŢEPENEAG este, pentru mine, o carte de debut amînat. Aleg să-l citesc ca atare fiindcă, oricum, ignor aproape cu totul „preistoria" lui. Mă instalez în facultatea rumінantă, cea mai potrivită, poate, în confruntarea cu un text mizînd cu evidenţă pe magia sugestivă, pe sintaxa barocă a discursului oniric. Aşadar: la o primă lectură, senzaţia de conglomerat obscur, cîlţos, ieşit din „laboratorul hirsut şi erectil" (cum ar spune Marcel Moreau) al unui scriitor care exploatează pînă la ultimele consecinţe limbajul de descripţie relativă. Existenţa metaforală pare suverană. Autorul se lasă purtat de propria scriitură spre încheieri neplănuite. Stupoarea de a fi e tradusă într-un enunţ vîscos, scăpat din frîu, improvizînd liber în marginea datelor realului eliberat de constrîngerea oricărui semn de punctuaţie, abia strunindu-şi revărsarea în capitole şi paragrafe aleatorii. O a doua lectură vitraliază însă secvenţele. Îţi dezvăluie o stranie, pedantă ritmare interioară, o organizare minuţioasă a

fiecărui verb. Ghemul răspunde, răscrucea semnifică polifonic. Himera, cu aparenta ei discontinuitate, experimentează un caleidoscop scriptural. Semnale deodată îmblînzite sînt tot atîtea călăuze în labirint.

Prima cale de urmat ar fi cea pe care autorul te îmbie insistent, prea insistent, cu o avalanșă de repere. Calea *mioritică*. Vrînd-nevrînd, ți se impune prima grilă. *Nunțile necesare* este o excelentă parodiere a baladei, variantă romanescă şi stufos cadențată a *Mioriței*. Personajul central este profesorul Ciobanu cu dublura sa sublimat-poematică, ciobanul pur şi simplu. Uneltesc împotriva lui doi tovarăşi, Munteanu şi Pădureanu. Apare şi mioara, cînd grotesc-coşmardescă metaforă a disoluției şi crimei, cînd idilică, de o puritate stridentă, imaginînd comuniuni esențiale. Fireşte, „nunțile" mici, abjecte, căzute şi scăzute se încheie apoteotic într-o nuntă mioritică, deci în moarte. Plutirea din *Miorița* baladescă, senină şi demnă, este înlocuită de o alunecare implacabilă în gol, în nerost. Secvențele sînt toate refrene ale unei melodii absente, melodie tentată în sforțări tragice, îmbăloşate. Desigur, urîțenia e în exces. Totul e murdar, lipicios; scursori, şoareci, limacşi, tot atîția mesageri ai finitudinii. Rotirea în gol nu promite decît unicul bine accesibil - moartea. Răul, urîtul sînt active, incitante. Mîna omului presară sare pe limaxul cu bale argintii într-un ritual exorcizant de o teribilă zădărnicie. Totul se colorează ca-n misterele medievale, măştile se schimonosesc halucinant. Lucrate sub microscop, cu imaginația dată la maximum („... atunci ridici din umeri şi te gîndeşti că de vină e fotograful ori poate numai mintea ta plină de gînduri ascunse şi de tot felul de fantasme pe care le proiectezi din cînd în cînd fără nici o justificare asupra imaginilor dacă nu chiar banale oricum nevinovate..."), tablouri succesive ori monoton-alternative ale existenței proiectează alegoria mioritică pe un perete igrasios în inegală, în favoarea sa, concurență cu cerul cu stele.

Acesta din urmă păleşte, se îngustează, nu mai poate cuprinde disperarea. Dimpotrivă, încăperea mizeră, îngroşat mizeră, capătă deschidere cosmică. Disperarea dobîndeşte calitate. Căderea în imponderabil a ciobanului se petrece sub semnul unei senzualități întoarse spre sine („... se trîntea pe iarbă întinzîndu-şi ciolanele dezmorțindu-şi muşchii îşi ştergea fruntea de sudoare îşi trecea palmele peste ochi apoi şi le freca de suman o mînă şi-o vîra în sîn să-şi simtă bătăile inimii şi să le asculte şi zvîcnetul sîngelui din ce în ce mai puternic la tîmple zîmbea şi întindea brațul deasupra capului se apuce un smoc de iarbă întîlnea blana moale a mioarei care se aşezase şi ea ceva mai încolo..."), consonînd visceralității dezarmat-lucide a profesorului Ciobanu. Între cele două ipostaze „nu e mai mult decît o perdea neagră ca un zăbranic". Ca şi în *Miorița*, moartea e întîmpinată cu o fantasmă. Nici în baladă, nici în romanul-replică nu se poate vorbi despre aşteptare/acceptare senină a

sfîrşitului. Fantasmele menite să țină locul celui sortit dispariției sînt deopotrivă de tensionate, de disperat febrile. Cu un scrîşnet prelung cadențat, este cioplit obiectul de vorbe durabil pînă *dincolo*. Excelentă alegorie a actului creator.

Picturalitatea secvențelor sugerează filiații inedite. Am descoperit astfel că Chagall, pe care îl receptasem întotdeauna pe o lungime de undă roz-trandafirie, are nete conotații mioritice. Că, în fond, miresele sale plutitoare şi mirii fericiți nu sînt decît înfățişări ale muritudinii. Ale muritudinii învinse în singurul mod la îndemînă ființei umane: rostirea artistică. Fie ea cuvînt, imagine, sunet, formă.

Filmul „ființei pentru moarte" - fiindcă secvențele romanului pot fi oricînd citite ca un perfect scenariu în care indicațiile de regie se împletesc firesc cu „dialogurile" - este din familia *Reconstituirii* lui Lucian Pintilie. Imagini gureş-taciturne, mustind de sensuri, lentile măritoare lăsînd să se vadă, impudic, golurile; lîncezeli şi ticuri ale nimicniciei; uşi abdicînd de la funcția lor metaforală, refuzînd, aşadar, să ducă spre ceva. Toate acestea într-un colaj suprarealist exasperant orchestrat propunîndu-se pe sine ca substitut, ca plin.

Profesorul Ciobanu este şi un posibil Don Juan vulnerat, funcțiile sale vitale fiindu-i călăii. În economia minuțios dozată a romanului, perechile/vocile se fac şi se desfac canonic, cu o ştiință a polifoniei care trimite, de pildă, la excepționalul *Memorial*... al lui Saramago: „... pipăie cu mîna peretele femeia se aşează pe spate şi-şi mîngîie încet sînii şi pîntecele igrasia e vizibilă e evidentă de ce zîmbeşti dar ea nu-i răspunde el se apropie cu fața de perete şi trage pe nări ai zice cu voluptate mirosul acela acru de igrasie şi de urină ce dracu e miroase a moarte şopteşte el timid şi femeia continuă să tacă şi să privească pe fereastră cum sfîşie rîndunelele țesătura fină a ploii baba nu se vede trebuie să fie acolo pe prispa casei vecine dar nu se mai vede...".

Cum spuneam, scrisul lui Dumitru Țepeneag e o artă plină de întîlniri. Lucru probat şi de *Hotel Europa* şi *Pont des Arts.* Recitesc cuvintele lui Țepeneag (din *Momentul oniric*): „Visul, prin excelență sinestezic, ne dezvăluie analogia universală, corespondențele care există între lucrurile toate de pe pămînt sau de *dincolo* (s.m.) şi care au permis formarea limbajului; omul a pierdut sau a uitat taina, şi de aceea visele ni se par de multe ori haotice şi bizare". Şi mai departe: „Literatura onirică e o literatură a spațiului şi timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omoloagă, ci analoagă lumii obişnuite. E o literatură perfect rațională în modalitatea şi mijloacele ei, chiar dacă îşi alege drept criteriu un fenomen irațional. Şi în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidități". Şi încă: „realitatea obiectivă e necontenit dublată de o infrarealitate". Cînd Escher îşi

desenează în două dimensiuni cele *Trei sfere*, dînd iluzia realității voluminoase şi vii, descoperă că *iluzia optică* e totul pînă-ntr-atît încît nu-şi va putea convinge privitorii să pipăie fila, să-i simtă şi înțeleagă planitatea. Nu vor mai crede în altceva decît în iluzia mediată de imperfecțiunea ochiului omenesc. Lucrurile nu stau altfel în fraza lui Țepeneag. Cele trei sfere suprapuse şi întretăiate, limbajul, realitatea obiectivă şi ficțiunea, sînt deopotrivă de „reale” sub scriitura abilă a prozatorului (nu *adevărate*, însă asta nu mai contează!) aşa încît în zadar ar încerca să-şi tragă cititorul de mînecă şi să-i mărturisească repetat că nu-s „decît” personaje. Adică, interpretări, răsfrîngeri. Că *deplina* sa luciditate îl ajută să vadă *deodată* toate fețele lumii în oglinda-sferică a cuvintelor şi să le transcrie provizoriu într-o „formă”. În cele din urmă, lumea nu ştie că-i *scrisă* şi că singurele adevăruri sînt lecturile. Fiecare sferă-lectură se crede autonomă, stăpînă pe propria voință, dotată cu forță de acțiune şi de reacție. În centrul lor, autorul trage sforile, anunțînd din cînd în cînd în eter că „a scrie înseamnă a trişa” şi ăsta-i singurul lucru cinstit la îndemîna omului. Asemeni pictorului, prozatorului îi place să se amuze trişînd, iar cititorului îi place să fie abuzat pe față. Acea supersugestie a spațiului, tipică desenelor „onirice” ale lui Escher, e prezentă şi în cărțile lui Țepeneag. Şi acelaşi grad de amuzament subtil, inteligent, nu lipsit de o doză de (auto)ironie. În ambele cazuri, realitatea istorică nu e lucrul cel mai important. Ea se întîmplă să fie acolo deodată cu ochiul artistului şi să fie antrenată în prestidigitația sa înaltă. Fiindcă jocul, iarăşi în ambele cazuri, e şi lucid, şi înțelept. Vede (aproape) totul, pînă *dincolo*, şi opreşte alunecările abisale înainte ca privitorul să fie privit la rîndul său de haos. Tensiunea e mereu ridicată, fiindcă nici o clipă nu are confortul lenos de a şti ce va fi în clipa imediat următoare ei. Panica – în scriitura *catoptrică* – stă umăr la umăr cu încîntarea de a fi părtaş unei oglindiri nesfîrşite. Cititorul se va încredința celor trei dimensiuni sugerate de scriitor, refuzînd să mai accepte bidimensionalitatea cotidianului cenuşiu. Fiindcă logica desenului scriptural e perfectă şi-ți demonstrează, dincolo de orice îndoială, că ceea ce credeai că nu se poate este cu putință. *Hotel Europa* şi *Pont des Arts* sînt romane post-revoluționare, despre o realitate în plină desfăşurare, de o actualitate încă aburindă. Dar nu asta e important. Transcrieri ale ultimului deceniu pot fi citite în presă, de pildă. Sau în cărți de eseuri politice. Nu datele controlabile interesează şi nici măcar soluțiile avansate pentru cele mai puțin controlabile, dar îndelung controversate. Minuția desenului înşelător pune în umbră tocmai *obiectele*, reproduse aidoma ca în realitate. Oglinda simplă şi apatică e uitată curînd. Jocul catoptric captează atenția; el spune mai mult decît răsfrîngerea directă. Chiar tenta polițistă e cumva superfluă. Cel puțin în ce mă priveşte, fascinantă mi se pare avalanşa strunită a trucurilor.

Trişarea. Ca-n *Relativitatea* lui Escher, planuri conturate migălos, pînă la detaliul halucinant („Păi ce faci? zice ea şi-mi atinge cu piciorul, mai precis cu genunchiul coapsa stîngă”. După cîteva clipe/cuvinte „ziarul cade, mototolit, la piciorul patului”. Iese din cadru, era o imixtiune a realității în spațiul scriiturii), se îmbină în arhitecturi semănînd izbitor cu lumea, dar fiind, totodată, tot ce poate fi mai străin lumii „obişnuite”. Punctul de fugă al straturilor cărții e mereu dincolo de orizont, presimțit şi prevestit de fiecare rînd nou (Povestirile prevestitoare ale lui Sorin Titel ştiau să sugereze această Iminență fără nume şi fără chip, chiar dacă mai estompat). Oglinda e un personaj extrem de viu în proza lui Țepeneag. Nu i-am numărat aparițiile, dar de fiecare dată *spune* enorm. Iată un singur exemplu: „Răsucesc comutatorul. Văd cum țîşneşte oglinda, acolo deasupra chiuvetei, iar chipul meu prins înăuntru. Chipul meu captiv, buimac, cu părul răvăşit, ochii holbați. Mă aproprii de el, de mine însumi. Dedublarea asta matinală ar trebui să mă uimească, să mă tulbure. Şi totuşi nu-i aşa. Poate pentru că vin de departe... Nici măcar nu mă mir”. Cel ce vine de departe – din lumile visului lucid – îşi pierde capacitatea de a se mira dobîndind-o în schimb pe aceea de a privi ațintit, pînă la fisurarea aparențelor. Oglinda *țîşneşte*, e vie, îți sare la beregată. Oricît de paşnică şi „urbană”, la prima vedere, proza lui Dumitru Țepeneag induce clipă de clipă o stare de nelinişte, eşti tentat să priveşti mereu peste umăr. Ca-n vis. Şi ca-n desenele lui Escher. Mesajul ar fi că, în mod absolut firesc, *totul* se află aici şi poate fi văzut dacă... *deplasezi masa!* „Ideea asta mi-a venit de fapt acum... De la masa unde sînt aşezat, printr-o uşă întredeschisă, se vede, în camera vecină o oglindă [cum altfel, nu mă pot abține să exclam!]. Cînd mă mişc spre dreapta, reuşesc să-mi zăresc o ureche şi o parte din obraz. Dacă aş vrea să-mi văd şi nasul, celălalt obraz, chipul întreg, aş risca să cad cu scaun cu tot. Şi aşa scaunul se menține într-un echilibru precar, pe numai două picioare. Aş putea, ce-i drept, să deplasez masa...” Asemenea secvențe „nevinovate” sînt nenumărate în cărțile lui Țepeneag. Tehnica e de o simplitate inimitabilă şi e deprinsă din mecanismul visului frecventat asiduu şi lucid. Absența marginilor, a granițelor, a convențiilor.

Timpul şi spațiul sînt spuzite cu mărunte perforații prin care intră şi ies imagini, crîmpeie cu sens obscur. O senzație de bine, că nu-i totul pierdut de vreme ce încap mereu remanieri, dar şi disconfortul năucitor al înaintării pe nisipurile mişcătoare ale contextelor mereu schimbătoare. „Dar cum să văd ce e înlăuntrul meu? Nu există oglindă pentru asta...

– Atunci scrie!”

Scrisul-oglindă, scriitura catoptrică acoperă pagina, îi nesocoteşte marginile, se împănează cu „desene absurde, delirante, care mă ajută totuşi să ies din momentele de blocaj cînd mintea mi se goleşte ca un vas

cu fundul găurit, şi nu mai văd nimic decît ce pot zări eventual pe fereastră...” Pe spaţii mici, totul se petrece ca-n proza realistă, lucidă, de cea mai sobră (şi convenţională) tradiţie. Cu riscul de a părea că exagerez, voi spune iarăşi că la fel se întîmplă în lucrările lui Escher. Şi-ntr-un caz şi-n celălalt, te afli într-un labirint de oglinzi sferice. Poţi alege oricare centimentru pătrat – vei descoperi detalii minuţios reproduse (răsfrînte) ale lumii aşa cum o ştii. Coerente, cuminţi, logice, fireşti, chiar un pic umile în supunerea lor la reguli „clasice”. Numai că trecerea *nemarcată*, nesemnalizată dintr-un spaţiu în celălalt dă fiori. Eşti obligat la apropieri inedite, la conexiuni aberante, la descoperirea unei noi ordini într-o lume care nu mai este aşa cum o ştii. Soluţia? „Rîd de unul singur, în oglindă. Apoi mă simt mai bine.”

Realitatea – ce-o mai fi şi asta? – şi ficţiunea romanescă – dar asta ce-o mai fi? – sînt puse în chestiune şi lăsate acolo. Întoarse pe toate feţele sub „răcnetele naratorului, înciudat şi jignit”, dar lăsate acolo, în chestiune. În realitatea catoptrică (virtuală?), toate elementele sînt libere fiindcă şi-au pierdut definitiv libertatea. Sau, oricum, n-o mai ştiu defini. „Ochii deschişi printre clapele maşinii de scris” (imagine pe care ar fi putut-o semna un Dali) au la îndemînă o legătură impresionantă de chei, unele de fabricaţie proprie, dar uşa se încăpăţînează să fie una singură. Autorul, personajele, cititorul, realitatea, cuvintele orbecăie la întîmplare, umăr la umăr („Oricum, romanul ăsta e un han spaniol bîntuit de personaje ca de nişte stafii”) şi-n „partea ventrală şi invizibilă a lui *Pont des Arts*”. Oglinzile sînt la fel de multe, dornice cu disperare să spulbere ori măcar să subţieze confuzia, deruta, izbutind doar să înmulţească semnele de întrebare. Iluzia simultaneităţii e şi mai apăsată, concurenţa dintre vis şi realitate şi transcrierea amîndurora în cuvinte (şi ele supuse concurenţei dintre română şi franceză) atingînd uneori răsucirea ameţitoare a unui carusel cu mecanismul scăpat de sub control. Fiindcă nu există Privirea pură şi simplă căreia să-i răspundă Privitorul pur şi simplu. Privirea e mereu intermediată – maşina de scris, oglinda, ochelarii, binoclul, ochii închişi etc. deviază prismatic culoarea albă a Adevărului în toate culorile. Papagaliceşte. „Nimic nu rămîne fix. Nici măcar amintirile.”

Se cuvine să spun că radiografia la care supune Dumitru Ţepeneag societatea contemporană este extrem de nuanţată, iar interpretările propuse, incitante fiindcă pornite dintr-o dorinţă acută de a înţelege şi descrie exact. Am ales, însă, pentru rîndurile de faţă, scriitura. Fiindcă, într-adevăr, „înainte de scriitură nu se întîmplă nimic”. Iar ce se întîmplă *după* scriitură, oricît ar părea de ciudat, e scriitura însăşi. Felul în care izbuteşte prozatorul să amuşine viaţa – nu din subiectele de pagina întîi, ci din aparenţe banale, repetabile, din descompunerea gesturilor mărunte – mi se pare mai adînc şi mai grav. Mai plin de sugestii. Chiar şi pentru

subiectele de pagina întîi, văzute astfel dintr-o nouă perspectivă, obligate să-şi vadă lungul nasului. „Ai dreptate. E mai verosimil să fi visat.”

Plăcerea lecturii, furnizată de cărţile lui Ţepeneag, acutizează spaima de viitorul oral şi internetic care ne paşte curînd. Autorul n-o trece cu vederea. Ba înclin să cred că porumbeii din *Pont des Arts* sînt înrudiţi cu cel din cartea lui Süskind – mesageri terifianţi ai spartului tîrgului. „Las bărbia în piept şi nu mai zic nimic. Nu mai am nici monoclu, nici binoclu. În curînd voi redeveni un om ca toţi ceilalţi, un muritor de rînd.”

O lume fără mine. Cercetătoare sobră a fenomenului literar, un pic pedantă, cu o inteligenţă rece îmblînzită doar de înmlădierea expresiei secondante, conducînd cu aplomb, dar şi cu discreţie, expediţii temeinice în spaţiul literaturii - cum o cunoşteam din scris -, MARIANA VARTIC nu putea fi, pentru mine, autoarea unui roman potrivit pentru „Colecţia romanului de dragoste”, colecţie care mi-a sugerat întotdeauna, chiar dacă pe nedrept uneori, ceva dulceag, trandafiriu, prăfuit şi sentimental ca un album de pension. *O lume fără mine* (1992) nu este nicidecum aşa ceva - m-am bucurat s-o aflu. Includerea miniromanului în numita colecţie o socotesc „frauduloasă”. Precum în *Doamna Orpha*, de curînd apărutul în româneşte roman al Mariei Gevers, în *Cîrceii de viţă sălbatică* al Colettei, în *Praştia* lui Jünger ori în *Mesagerul* lui Hartley, sau chiar în superba *Cărare pierdută*, dragostea e principiul vital, cuprinzător şi adînc şi misterios, vinovat de istoria însăşi a fiinţei umane, niciodată încadrabil unei *love story* de succes comercial. *O lume fără mine* e romanul crizei puberale, filmul în *ralenti* al „celei mai fierbinţi zile” din viaţa eroinei, înregistrînd cu o ştiinţă absolut remarcabilă a dozării luminilor şi umbrelor, a tăcerilor şi rostirilor momentul prelung al „deşteptării primăverii”. Nu se satisface în nici un fel gustul minor pentru anecdotic, deşi ceea ce se întîmplă e de o densitate epică extraordinară. Afirmaţia de mai sus va suna ciudat pentru cititorul obişnuit, care a parcurs cartea nemulţumit de cît de puţin i s-a „spus” într-adevăr. Mariana Vartic alege tehnica aisbergului, cea mai bogată şi mai pe măsura subiectului. Piscurile vizibile sînt incitante şi mereu nesatisfăcătoare păstrîndu-te în stare de curiozitate activă, de uimire, de surpriză, obligîndu-te să simţi, să intuieşti, să retrăieşti ceea ce se ascunde sub văl. Fetiţa irumpînd „brusc şi cam ţeapăn şi cu ochii prea mari” în lumea oamenilor maturi traversează ziua cea fierbinte vorbindu-şi-o, reconstituind-o cu o recuzită complicată şi pură în faţa ei însăşi, cea de mai tîrziu. Retrăirea se petrece în coborîri încete refăcînd treptele revenirii. Motivul aşteptării fără nume, acută şi vag disperată, e interpretat cu ajutorul cîtorva constante ale vîrstei, toate de o perfectă proprietate: violenţa trăirii infantile („Călcam pe vîrfuri, ca într-un cimitir, apoi, deodată, m-am dezlănţuit. Cu un trosnet înăbuşit de

sevă, cojile de nucă risipite pe jos își întindeau sub tălpile mele pasta groasă, din ce în ce mai multă, peste pămîntul năucit de miros verde, şi era amurg, şi era amețeală, şi eram o jivină buimacă…"), şocul celor dintîi dez-iluzionări (licuriciul e „doar un vierme"), echilibrul precar şi fertil la granița dintre imaginar şi realitate (secvența, reluată în ecou simbolic, a sîmburelui amenințător al piersicii, întruchipînd o taină cumplită, ascunsă pentru totdeauna, amestec de rod şi interzis), fragilitatea cuvintelor subminînd certitudini (un cuvînt înseamnă totul sau nu înseamnă nimic, după împrejurare - nevoia de a spune totul, „altfel nu avea rost", se izbeşte de neputința de a găsi cuvintele potrivite s-o facă), dar şi oferind posesiuni neaşteptate (vezi gîngăniile-„mirodenii", ori liliacul din fața ferestrei, etape arse prin cuvînt).

Casa, „colțul nostru de lume", este, dimpreună cu grădina, universul „aparținător" fără de care totul s-ar spulbera. Spaima că întunericul le-ar putea înghiți creşte paroxistic. Apartenența e o necesitate vitală pusă în pericol de independența, resimțită dureros de eroină, a „oamenilor ei". Veghea fetiței asupra celor din jur, care reprezintă lumea însăşi, este surprinsă în pagini de o finețe a observației memorabilă. El şi ea, părinții, nici măcar notați cu majuscule, sînt „illeitatea" unică şi inconfundabilă în funcție de care se valorează „ipseitatea". Inconsecvența lor e înregistrată cu îngrijorare. „Fotoliul e prea larg pentru el, îmi dau abia acum seama. Nu din cauza staturii - i-o măsor cu ochii: mult mai robustă decît silueta ei parcă fără umbră -, ci pentru că mişcărilor lui pare că le lipseşte ceva. Prin comparație cu gesturile ei care alungă mobilele prin colțuri şi turtesc icoanele pe pereți, atît de mult umple cu ele o încăpere, ale lui sînt cumva fragile şi lipsite de strălucire. Chiar şi modul cum stă în fotoliu face ca acesta să pară mult prea larg pentru a putea fi luat în stăpînire. Iată o descoperire la care aş fi renunțat cu multă bucurie". El şi ea sînt receptați prin vibrația pe care o imprimă casei, prin răsfrîngerea, mută şi inacceptabilă de cele mai multe ori, a personalității lor asupra lucrurilor înconjurătoare (absența lui îmbolnăveşte lucrurile, le face să-şi piardă rostul). Disponibilitatea atoateştiutoarei bunici e mult mai puțin liniştitoare tocmai fiindcă nu trebuie cîştigată şi verificată. Tot aşa cum agresivitatea Babei e ignorabilă, „veşnicul" ei ține de prezență, nu are trecut şi nici viitor, nu impregnează spațiul, nu reverberează în simțurile fetei. „Rîsul cel mare" e un accident, o dereglare strict limitată în timp, firească şi trecătoare. Cîinele-cel-negru, tovarăş închipuit în singurătate, şi nu doar el, ci, poate, şi o undă de lirism mieriu, amintesc de *Dumbrava minunată* (pomenită de altminteri, în text). Dar e o dumbravă atinsă de coşmar, o Lizucă bîntuită de o angoasă rarefiată, hărțuită de neconcordanțe. Lucrurile ştiute copilăreşte îşi ies din matcă pretinzînd cunoaşteri noi, ritualuri complicate de reluare în stăpînire (vezi lecția

„paşilor mărunți"). Masa din sufragerie nu-şi are decît arareori ocupate cele patru colțuri, lucru care ar rotunji-o, ar însemna-o, i-ar da certitudine - o ne-împlinire pe care fetița o simte şi are tăria de a se împăca, în cele din urmă, cu ea. Nu acelaşi lucru se va întîmpla cu Mira, intrusa care va spulbera echilibrul, şi aşa plăpînd, al casei. Revolta neputincioasă în fața spectacolului paradisului destrămat contează cît o răscruce. Adolescenta se descoperă ca loc de senzații, imagini, spaime şi aşteptări („soseau fără răgaz din toate părțile, una după alta, şi plecau la fel cum veniseră, dar numai pentru ca altele, care de care mai minunate, să le înlocuiască necontenit"). Simte gustul singurătății („Eram singură, necumpătat şi nemărginit de singură…"; „fiindcă pasul lacrimii prelinse în noapte e neauzit şi stingher şi pentru nimeni în afară de tine nu are nici gust, nici miros, nici răsunet"), descoperă timpul-curgere şi dobîndeşte amintiri, învață să rotunjească clipele trecute („presimțirea că ele au fost, au fost doar şi s-au isprăvit şi nimic pe lume nu le va ajuta să revină, îmi umbreşte gîndul întîia dată şi totul devine o durere învălmăşită căreia nu ştiu cum să-i spun"). Dar, mai ales, are conştiința unei etape încheiate: „a venit vremea să ştiu că, pentru a se sfîrşi ceva cu adevărat, trebuie ca altceva să înceapă".

O urzeală romanescă strunită cu artă în toate segmentele sale, de o densitate sublimată, spunerile avînd bătaie lungă şi magnetizînd tăcerile, o carte rotundă, mult mai mult decît o simplă promisiune. Poate fi, totodată, primul volum dintr-un ciclu al vîrstelor interioare.

Vezi şi *Prăpastia de hîrtie*, 2003 (o nouă vîrstă interioară citită cu aceeaşi artă a detaliilor semnificative şi, în plus, cu o privire regizorală tăioasă, deschizînd periculos perspectiva existențială).

Proza profesorului de literatură. Romanul lui MIHAI ZAMFIR *Acasă* (1992) este unul de atmosferă. Finul cunoscător şi degustător de literatură contrapune risipirilor de sine critice un „melc al limbajului" abil stăpînit, răsfrînt asupră-şi, savurîndu-şi performanțele reflexive. Acasă este un jurnal perfect, cum numai unul fictiv poate spera să fie: unul în care simultaneitatea scriere-act trăit este asigurată de planul imaginant în care se desfăşoară totul. Eroul care *se* scrie evoluează într-un timp al descrierii creatoare. Fiecare nou detaliu întemeiază un „real" ce urmează a fi, totodată, cucerit şi recuperat. Lucrînd în principal cu datele memoriei, „sub-lumea atmosferei" (vezi eseul Marianei Neț) pretinde înstrăinarea - temporară - de un prezent, indirect, dar net repulsat, eşuat în gesturi mecanice, convenționale, demontate cu voce albă, în răspăr. Ca la Camil Petrescu, în *Patul lui Procust*, să zicem, este înjghebat la suprafață un paravan menit să salveze minime aparențe şi să lase adevărata poveste să se petreacă în voie. Bătrîna mamă bolnavă joacă, din această perspectivă,

un rol dublu: răspunde şi cerinţelor de suprafaţă într-un ritual al tăcerilor şi subînţelesurilor, prefăcut destins şi „normal”, dar şi sublumii în numele căreia se realizează adevărata relaţie mamă/fiu. La primul nivel, „reminiscenţele” prezentului mai pot fi evocate cu o politeţe strepezită. Slujba, soţia, copilul plutesc, inconsistent, în zona socialului, părăsită pentru o vreme de cel ce caută drumul spre casă. Criza cardiacă a mamei e utilizată ca potenţator, catalizînd „efectul de mit” (Irina Bădescu) al trecutului rememorat. Magia este infinit mai puternică dacă Absenţa ameninţă brutal să se instaleze. Iminenţa dispariţiei ultimei legături cu un trecut nostalgic invocat - mama - declanşează febrile tentative de conservare a ultimelor relicve.

„Nicăieri nu-i ca acasă”. Acasă nu poate fi decît „casa copilăriei”, toate celelalte case ale vîrstelor succesive nu sînt decît îndepărtări de centru. Copilăria e singura care are viitor şi nu numără anii. Obsedat de trecerea anilor, eroul deplînge captivitatea într-un trup tot mai ostil şi mai incomodat de supleţea amintirilor. Casa din amintire a fost înlocuită de un bloc - nu neapărat urît, dar suprapunînd destine în cutii uniforme, excluzînd unicitatea şi făcînd imposibilă personalizarea. Blocul e un loc public, un *non-loc* nu o casă, o „acasă”. Refuz să văd în povestea demolării casei părinteşti altceva decît un amănunt necesar accentelor acute ale temei esenţiale a romanului. Ar fi să îngustezi pînă la conjunctural vibraţia existenţială a cărţii. Demolarea se petrece, oricum, o dată cu trecerea anilor, înăuntru. Casa copilăriei rămîne un vis, demolată ori ba în realitate - ea este nu doar loc al întemeierii, ci şi un timp. „Verdele paradis al copilăriei” - avînd verzuiul auriu al încăperii-boabă de strugure din labirintul eliadesc - poate fi imaginat, rememorat, evocat, reconstituit cu desfătare nedisimulată, dar, întotdeauna, şi cu un sentiment de frustrare. Înaintarea în vîrstă înseamnă, metaforic, „mutarea la bloc” - acolo unde „rămîne fiecare în întunericul” său constatînd, prea tîrziu, întotdeauna prea tîrziu, că amănuntele esenţiale n-au fost trăite şi vorbite la adevăratul lor preţ. Albumul cu fotografii, boala mamei, casa din Buzău sînt relansatorii necesari plonjării într-un trecut care se îndepărtează periculos lăsînd fiinţa pustie. Absenţa cască hăuri interioare creînd o disponibilitate specială pentru detaliu. În acest spaţiu este posibilă întîmplarea cu Maria. De o banalitate cutremurătoare, cenuşie şi fragilă ca orice întîmplare, povestea este încărcată magic de ochiul dilatat al eroului rătăcitor în propria viaţă. Cu disperare blajină şi apatică, acesta încearcă să se conformeze „timpului care presează” şi să trăiască intens toate atingerile cotidiene. Încercarea eşuează, e simplă amăgire - centrul de greutate rămîne pe retrăirea (inventarea) unui „roman familial” (Marthe Robert). Descrierea creatoare idealizează, consolează, îmblînzeşte. Desuet, cotropit de plante agăţătoare şi de tabieturi, trecutul este *mai bun*

fiindcă are încă şi tot mai puternic atributul veşniciei. Răcoarea, aroma de scrin şi naftalină conservă o lume răbdătoare, calmă, împăcată, un tărîm în care, iluzoriu, timpul stă pe loc. Pentru eroul impregnat de ideea morţii, amintirea e salvatoare, atracţia ei irezistibilă: „În jurul meu timpul se oprise, a început să curgă iar”. Paginile despre cartierul liniştit ori cele însufleţind în verb scene de odinioară sînt cu totul excepţionale. Sub-lumea absenţei magice împinge pînă la insuportabil panica. Roman al vîrstei de cumpănă, *Acasă* ţese o pînză nostalgic-ironică, auriu-crepusculară, blînd înceţoşată pe care joacă - umbre chinezeşti - moartea. Exilat în propriul trecut - „totul e deja amintire” - eroul narator împleteşte două registre. Unul jurnalier, fără plasă, inventînd pas cu pas viitorul imprevizibil - aici încape şi secvenţa cu Maria -, un registru diarist al „gesturilor fondatoare” de importanţă, deocamdată, egală. Un soi de acumulare de recuzită. Celălalt registru ţine de „memorii” - selectiv, capricios, constructiv. În cel dintîi, eroul se lasă abulic, fără discernămînt, în voia semnalelor realului. În cel de-al doilea acţionează suveran cu un material maleabil, supus. Numai trecutul există şi poate fi creat, totodată. În amîndouă registrele dirijorul discret, dar implacabil e spaima de moarte. Tînăra mamă izbucnind în hohote de plîns nepotolite la gîndul că pruncul din leagăn e, şi el, muritor pune sub semnul întrebării orice durată şi orice durere. Scenei îi răspund, ca refrene obsesive, secvenţele mamei la fereastră: „La fereastră, mama îmi face semne prieteneşti şi zîmbeşte probabil printre lacrimi - dar de la distanţa asta lacrimile nu se văd. Îi fac şi eu semn, rîd, încerc să-i vorbesc cu braţul şi să-i spun „pe curînd” sau „îţi voi telefona” - apoi, după trecerea cîtorva secunde, pornesc încet spre capătul aleii. Cînd mă apropii de colţ, gesturile băbuţei pe care o iubesc, probabil, mai mult decît pe oricine, pînă atunci calme, se precipită, ca la apropierea unei nenorociri. În cuşca ferestrei, mama face mişcări rapide şi dezordonate, ca o pasăre bună şi bătrînă prinsă în laţul din care ştie că nu va mai scăpa. Mă opresc din mers, schiţez din nou cîteva semne, văzute de ea, probabil, tot mai vagi, ca prin ceaţă. Cînd îmi fixez ultima oară privirea spre fereastra depărtată, pe jumătate acoperită de frunzele teiului, braţele mamei se agită tot mai mult, cu energia disperării. Mă întorc încă o dată şi fac un ultim semn spre ţărmul iubirii, lăsat în urmă. Peste o clipă, trec de colţul casei”.

Aşa se încheie romanul. Cîteva pagini mai devreme naratorul terminase abrupt istorisirea într-un rezumat-volută menit să pună un ultim accent pe adevăratul sfîrşit. Nu moartea încheie povestirea, ci spaima de moarte în „lumina filtrată a toamnei veşnice”. Blînd şi rafinat, romanul lui Mihai Zamfir izbuteşte să fie o tulburătoare carte despre muritudine, adică despre tot.

Cu mici modificări, textul de mai sus s-ar putea aplica şi *Educaţiei*

tîrzii, re-make după *Educația sentimentală*, şi, mai ales, *Fetiței* (2003), căci maniera de a face roman a lui Mihai Zamfir era, e limpede acum, de-atunci deja stabilită.

Variantă la *Lolita*, deci declarat livresc şi secund (soluția modestă de a te angaja în remake-uri ale unor capodopere nu e, de altminteri, nicidecum modestă, căci imitatorii dotați se aşează în umbra geniilor copiate nu doar pentru a proba pe cont propriu o formulă verificată, ci şi fiindcă speră să le simtă respirația şi să le împărtăşească gloria), cel mai proaspăt roman al autorului e folosit pentru a descrie un personaj excepțional, dorit, cult, rafinat. I. Bogdan Lefter are dreptate, e o proză gen Anton Holban, care se autodevoră – de aceea e amenințată să fie de mîna a doua. Mihai Zamfir o descrie ca roman de secol 18, fără alte precizări.

Fetița e şi un fel de *Adelă*, cu un Ibrăileanu fără poezie. Are, ca şi *Adela*, aerul unui jurnal, adică, în terminologia lui Marian Papahagi, are o structură repertorială, colecționează realitatea: „însemnările lui Emil Codrescu colecționează repetatele (aproape stereotipele) întîlniri (plimbări, vizite) cu Adela, care ajung abia la sfîrşit la acea revelație a unui adevăr constituit fragment cu fragment, la senzația intempestivă a acelui *pumn în inimă* pe care o dă quadragenarului iubirea pentru o femeie cu mult mai tînără.” Ca şi Codrescu, personajul lui Mihai Zamfir e hărțuit de indecizii, întîlnirile lui sînt situate în teritoriul securizant şi aseptic al cărților, al bibliotecii, trăirile directe, fără suport bibliografic, aş zice, îl paralizează. Nu-şi poate asuma experiența senzual-erotică decît prin *comentariu*, cu instrumentele intelectului. Pagini snoabe (se rețin date de biografie rafinată, casa de pe Mîntuleasa, covoarele de calitate, icrele negre, cărțile rare şi franțuzeşti - de altfel, naratorul apelează la franceză netam-nesam, cînd româna i-ar putea fi, ca noaptea, un sfetnic bun şi expresiv - etc. *Ea* trebuia să fie/este inferioară, venită de la țară, urîțică, dar, totodată, foarte citită, ca să poată recepta minunea alături de care petrece o vreme, un pic excentrică, pentru a trece peste „defectul" bătrîneții) alternează cu altele romanțioase, bine şi curat scrise şi unele şi altele, dar fără vlagă, ruinător pe dinăuntru, cu un huruit pe care ai senzația că-l auzi de-adevăratelea de-a lungul întregii cărți. Naratorul nu se poate transcende, uita. Cu fițe şi fandări inutile, îşi face portretul şi cu „defecte": e prea cultivat, prea rafinat, prea sensibil. Lasă cîteva critici şi reproşuri să se strecoare dinspre fetiță, aşa încît portretul superlativ să sune verosimil. Romanul, apoi, se apără de la început pînă la sfîrşit, parînd criticile eventuale. Începutul leagă romanul de *Lolita*, îl propune ca intertext şi-l scuteşte de autonomie absolută şi de mizarea exclusiv pe piloni romaneşti de construcție proprie. Finalul mai adaugă o apărare, prin recurs la generație – oameni născuți o dată cu războiul mondial, cu o tinerețe petrecută sub teroare: „E drept că n-am suferit de foame, nici n-

am făcut închisoare, dar ceea ce am văzut în jurul meu mi-a ajuns pentru trei vieți. La patruzeci şi opt de ani am trăit un miracol şi m-am trezit în mijlocul unei libertăți cu care nu mai aveam ce face. În viața mea s-au concentrat cîteva ere istorice, cum să nu mă simt bătrîn?" *Statul în cuşcă* vine dinăuntru, îl avertizează prompt fetița, întredeschizînd o altă interpretare, abandonată rapid de narator. El se simte bine înconjurat de prejudecăți: „fetele sînt viclene... adică au şi ele micile lor şiretlicuri; se trădează însă repede, nu suportă tensiunea, n-au mare rezistență nervoasă. Ce vreți? Aşa a fost de la începutul lumii" Sau, la fel de fals, necunoscător şi îngust: „La fete poezia nu-i decît o formă de a iubi".

Găsesc argumente suficiente pentru a aşeza romanul şi alături de interbelici, de Anton Holban, în primul rînd, dar şi de Camil Petrescu, cel din teoriile despre eros, în primul rînd, nu din proză, care îi depăşeşte limitările teoretice, mai ales în *Patul lui Procust.*

Ca Anton Holban, Mihai Zamfir, prozatorul, mizează exclusiv pe actul cunoaşterii fără a se preocupa de rezultatele ei. Cel ce gîndeşte în singurătate – structura lui Holban este prin excelență monologică, de izolare în autoreflexie –, se exclude cu bună ştiință din ceea-ce-este, exilat definitiv în ceea-ce-ar-putea-fi. Tonalitatea monodică, exasperantă a scrisului său se contemplă într-un canon original rostit de multele voci ale unuia. Instabil, fiindcă fascinat de îndoiala însăşi fără o dorință netă de certitudine, ipocrit, fiindcă joacă pînă la manieră virtutea, transparența interioarelor fiind probă a excepționalei capacități de a vedea, eroul lui Anton Holban monologhează *a cappella*, cu o suficiență vanitoasă, experiența autentică a morții fiindu-i refuzată, ea presupunînd transcenderea subiectivității. Egocentric, este incapabil, de fapt, de orice experiență, ea pretinzînd, etimologic chiar, înfruntarea cuiva, situarea într-o ipostază inedită, improprie. Eroul holbanesc îşi recunoaşte „orgoliul mai presus decît dragostea". El nu vede, în fond, aproape nimic, prea preocupat să se vadă pe sine văzînd. Partitura lui Anton Holban îşi demolează personajul în nesiguranța siguranței de sine, monologul său eşuînd în sunet de caterincă. În ciuda dialogurilor prelungi, cum perspectiva e una şi apăsată, partitura lui Mihai Zamfir e şi ea monodică. Chiar dacă moartea fetiței atrage, aparent, moartea sa, eroul era mort încă de la începutul romanului. Povestea cu Fetița e un soi de recapitulare a disponibilităților excepționale ale eroului într-o lume care nu mai are nevoie de ele. Nu-i decît o amînare a sfîrşitului, pe care, orgolios, şi-l dă singur. Moartea fetiței nu e cauză, ci prilej tocmai bun pentru rolul final de îndrăgostit îndurerat.

Dacă ne amintim că pentru Camil Petrescu „Bucuriile adevărate ale dragostei sînt bucurii ale minții [...] Vorbeai că dragostea este beție, ei bine, omul inteligent nu se îmbată", argumentele unei apropieri se ivesc de

la sine. Pentru prozator ca şi pentru personajele sale, dragostea este un fenomen intelectual. Senzualismul „vulgar şi aprig" este amendat violent, sentimentalismul însuşi e „un indice scăzut de tot" atunci cînd nu are şansa de a fi controlat de conştiinţă. Privirea aburită nu poate fi condiţie unei afectivităţi remarcabile. Nimic „fără frunte" nu intră în definirea de sine a eroilor: „E supărător că psihologia modernă ignorează faptul că atenţia intelectuală sporeşte intensitatea emoţională. Afectele, ca şi durerea de dinţi, se intensifică dacă le gîndeşti, dacă implică luciditatea [...] Luciditatea se instalează în emoţie ca un stilet care adînceşte toate feţele interioare. Toată viaţa sensibilă şi afectivă este sporită de lumina în care o învăluie inteligenţa [...] Refularea stăruitoare a emoţiilor nu duce la o răcire a vieţii afective, ci dimpotrivă, la o intensificare interioară, la ravagii de ordin lăuntric" (*Documente literare*). Beţia gîndului răsucit în sine este singura admisă şi „onorabilă". Autenticitatea unui sentiment se dobîndeşte prin ordonare, purificare, sobrietate. Legătura inseparabilă dintre pasiune şi expresia ei se petrece sub controlul lucidităţii. Povestea marchează depăşirea instinctului şi instalarea într-un stil. Prin cuvînt, pasiunea poate fi *întreţinută*, în ambele sensuri ale termenului – e convorbită, comunicată şi i se asigură viaţa. Fazele sentimentului ar fi, după Camil Petrescu, dar şi după Mihai Zamfir, care îi prescrie *Fetiţei* însăşi susţinerea reţetei, următoarele: „dorinţă, nevoie dureroasă, satisfacţie, saturaţie, dezgust". Fidelitatea ar trebui să fie o *construcţie* în doi, un permanent „refuz de a-ţi trăi visele" (Denis de Rougemont), o frenare continuă a ispitelor instinctuale. Perfecţiunea axiomatică face din Ştefan Gheorghidiu, dar şi din Ioan Pavel un partener ratat. Relaţia poate fi salvată prin oprirea ei din desfăşurarea pragmatică şi re-proiectarea în vis, în absenţă, în *departe*. Dar nefirescul experienţei se va răzbuna, cenzura morţii fiind inevitabilă.

Să mai adaug că senzualitatea e atît de subţiată, de rarefiată în *Fetiţa,* încît romanul capătă mai degrabă semnalmentele unui jurnal-eseu, stăpînit, sobru, uşor demodat, căci cenzurat pînă la cele mai mărunte detalii. Un roman intertextual şi desuet. *Lolita*, invocată încă de la primele rînduri, se pierde undeva pe drum.

<u>Fişe de lectură</u>

EMILIAN BĂLĂNOIU, *Portret de femeie. Rugăminte fierbinte* (2003). L-am descoperit pe autor în 1985, o dată cu *Analiză pentru şansele Iuliei.* L-am aşezat, fără ezitare, alături de optzecişti. Nu bănuiam nicidecum că autorul e un singuratic profesor de matematică şi că ne-apartenenţa la un grup, la un cenaclu, la o „haită" (cum am numit cîndva, cu simpatie, intrarea în arenă a tinerilor, pe atunci, prozatori) avea să-l coste enorm, pînă la a-l face să pară invizibil. sînt, cu siguranţă, scriitori de calitate care nu se vor bucura niciodată de succesul celor care, de acelaşi calibru fiind, ştiu şi să-şi aranjeze apele. Pe de altă parte, am

crezut mereu că şi ştiinţa de a ieşi în faţă, de a te face (re)cunoscut intră în definiţia talentului. Tot aşa cum rămîi scriitor mare, dacă eşti, indiferent cît de zgomotos eşti (re)cunoscut... Chestiune de fire, de destin, de conjunctură. Deşi oarecum întîrziat, debutul său se petrecea în pas cu literatura vremii, ba chiar a anului. Nuvelele se îndepărtează de realitatea strict socială şi de normele rigid-cenuşii ale etapei precedente prin recursul la mitologic, oniric, fantastic, cum, de altfel, se întîmpla în majoritatea cărţilor de succes ale timpului. Bălănoiu ştie să folosească abundenţa, preaplinul pentru a sugera zguduitor golul, nimicul. Este maniera aluzivă, ambiguă, semnificînd deodată la mai multe niveluri şi lăsînd lectura deschisă pînă în pragul adevărurilor ultime, de nespus, identificabilă în formule originale şi personalizate la cei mai citiţi prozatori ai vremii. Exploatînd descoperirea că „se poate stabili orice relaţie între orice", *Portret de femeie* apelează la dialog pentru a sugera mai larg disponibilitatea uriaşă spre interrelaţionare a unor existenţe, în fond, impenetrabile. În plus, mistificarea mărturisită pe care o introduce, o promite chiar scrisul. Un personaj se destăinuie oarecum programatic şi vorbind şi în numele propriului autor, cu o doză apreciabilă de lehamite: „Recurg la şmecherii. Orice lucru oribil trebuie să fie frumos. Scriu. Şmecheria e scrisul. Aşa cum un om obosit sau supărat, cît de cît înzestrat muzical, cîntă la pianul lui, nu musai în sala de concerte. Şi ştii de ce e şmecherie? O dată fiindcă numai scriitorul şi sihastrul religios se retrag din lume în recluziune desăvîrşită sub semnul triumfului: credinciosul motivat de mîntuirea sa, iar scriitorul motivat de patima revanşei, fiecare la rîndul lui, însă, alungat din lume de nedreptăţi şi orori şi învins la un joc în care se trişează ca regulă generală. A doua oară, pentru că ei re-creează misterele şi pofta de a mai trăi în lume. Pe cel care nu mai are nimic nemărturisit, pe cel care figurează, dar nu valorează, pe cel care n-a dat doi bani pe dumnezeirea sa, scriitorul îl înzestrează din nou cu mister, cu incognoscibil, cu nedefinit. Cumpărătorul de suflete moarte din poemul lui Gogol e misterios şi simpatic fiindcă e *scris* (şi, desigur, de un adevărat demiurg). Altminteri, în carne şi oase, se prezintă ca orice falsificator şi escroc de astăzi..." În *Rugăminte fierbinte* aş zice că prozatorul reface legătura cu povestirile din *Analiză pentru şansele Iuliei*. Recurgînd la formula mereu bogată a epistolarului, joacă pe îndelete ceremonialul povestirii, aromindu-l uneori cu savori şi moliciuni sadoveniene, dar violentîndu-i, cu plăcere egală, canoanele, în bună manieră (post)modernă. De ce povesteşte iarăşi lucruri vechi? Pentru că-i place, răspunde simplu unul dintre ticluitorii de scrisori. Corespondenţa însăşi e un soi de replică la prea grăbita eră internetică: introduce anume întîrzieri, adastă în descrieri prelungi, învie personaje desuete, dar „grele" de odinioară, recade în contemporaneitate, amestecă timpuri, locuri şi perspective, cu o artă desăvîrşită a contrapunctului şi cu o fină morală detectabilă printre rînduri: scrisul mai este încă semnalment indispensabil fiinţei pentru a nu se rătăci de sine.

OANA CĂTINA, *Parcă mă iubeai...* (2002). Deja în cartea de debut (*Jocuri de copii* 1981), prozatoarea sugera care îi este testul etic şi epic, deopotrivă, utilizat măcar în fundal în toate cărţile sale: perspectiva copilăriei. De fiecare dată, există un personaj sfătos şi neapărat generos, în sensul deschiderii necondiţionate spre ceilalţi şi al unei imaginaţii libere, descătuşate de orice prejudecăţi şi încremeniri în tipare convenţionale, personaj care face posibilă intrarea în scenă a copilăriei. Altfel spus, există un paznic mai puţin sever al lumii celor mari, graţie căruia sînt luate în seamă punctele de vedere ale copiilor din preajmă, se acordă credit verdictelor lor. Cărţile sînt traversate de o intenţionată aură sfătos-duioasă, nu lipsită de subtilitate, „jocurilor" adulte opunîndu-li-se jocurile de copii cu intransigenţa lor de început de lume. Indiferenţa, laşitatea, egoismul („ce-mi pasă mie, ce-ţi pasă ţie, şi tot aşa conjugăm diferite verbe fără să mişcăm un deget, sperînd să rezolve alţii ceea ce nouă nu ne convine") pot fi învinse ori măcar diminuate prin reîntoarcerea la legile copilăriei, pentru care lumea e mereu mare şi încăpătoare pentru toţi. Eroii Oanei Cătina îşi ajung. Ei se (re)găsesc după savurarea vreunei tirade despre iubire, iertare, generozitate, mereu rostită răspicat, cu graţioasă nesocotire a nuanţei. Vindecarea de singurătate le este la îndemână căci

le sînt necesare oglinzi puține: ochii, sufletele și vorbele cîtorva semeni. *Parcă mă iubeai...* rezumă într-un tic verbal al personajelor legea lumii prozatoarei: iubirea. Din nou, copiii sînt cei care aduc echilibru în lumea nesigură, abulică, temătoare de responsabilități a adulților. De vreme ce iubirea a fost recunoscută, nimic nu-i mai poate strica armonia și nimeni nu i se poate sustrage. Sau n-ar trebui să i se sustragă. Nu încap prea multe schimbări de atitudine, de opinie, de destin în această lume posesivă. Mari și mici, contribuie la respectarea promisiunilor de iubire. O asemenea promisiune include calitatea de părinte. Aici se află mesajul cărții, în cele din urmă. Ca poveste frumoasă, idealizată, romanul rezistă, însă rezultatele tratamentelor sale sentimentale, morale, umanitare sînt departe de ceea ce se întîmplă în realitate. Cartea e, din toate punctele de vedere, o poveste. Construită în principal pe dialog și provocîndu-și eroii să-și spună cuvîntul, romanul are și ceva dintr-un reportaj, dintr-o anchetă, dincolo de accentele poematice mereu dragi autoarei și de răspicarea unor enunțuri problematice, nu și problematizate.

DOINA CETEA *Taximetrul roșu* (2002). Scriind ori vorbind despre poezia sa, am remarcat mereu țesătura verbală discretă, domestică, sub un cer coborît pînă la hornul casei, încropirea de lume din elemente umile, derizorii; o lirică nu neapărat „a boabei", căci nu miniaturalul e miza, cît „a fărîmei", adică a fragmentului decupat cu sentimentul că poate ține locul, oricînd, întregului, cînd întregul nu-ți poate fi, nicidecum, la îndemînă. Altfel spus, încărcarea metaforei accesibile cu exact atîta înțeles și subînțeles cît poate duce fără a strica un echilibru confortabil. Rostirea, simplă și directă, nu poetizează, nu construiește armonic spațiul scriptural pentru a consuna, eventual, universului. Cuvintele și lucrurile sînt totuna, simpla uimire, și ea avară, e suficientă. Și se împlinește cu o *nepăsare* totală. Aceasta în sens etimologic, de ne-păsare, de *ne-pensare*, adică de ne-gîndire. Căci nu se pun întrebări și nu se caută răspunsuri. Totul *este* și capătă valoare prin faptul de *a fi*. Prozele din *Taximetrul roșu* sînt surprinzătoare prin ruperea parțială de *cuibul* central nu în expansiuni teritoriale, nu prin cucerirea de alte spații și zări, ci prin evadări în alt timp. Universul domestic se sparge nu în explozii spectaculoase, nu prin deșirări dramatice, ci prin fine fisurări urmărite cu sufletul la gură. Sentimentul morții, al trecerii, speranța accederii la eternitate sînt tatonate în fraze parcă temătoare de propria îndrăzneală. Timpul invadează pagina, trecutul devine un personaj stăruitor, insinuant, exotic chiar, stimulator de fantasme și dătător de fiori gata să atingă metafizicul. *Dincolo* e mai degrabă *altcîndva,* într-o canava temporală pe care se desenează amintiri ale celor dragi, readuși, astfel, aproape, pentru rezolvări interioare ale unor relații suspendate; mari iubiri, retezate înainte de a-și fi epuizat forța și de a-și fi trăit povestea, se consumă încet, în tremolouri fantasmatice. Alteori, trecutul e cel al rememorării rapide a existenței cîteva clipe înainte de moarte, trecutul devenind un viitor al împăcării, quasi-paradisiac. Trecutul mai poate fi al *vinei*, pur și simplu, cea care urmărește și pretinde, cu oricîtă întîrziere, plata datoriilor morale, ispășirea pedepsei măcar în plan psihic și mereu prea tîrziu. Cîteodată se insinuează o doză de fantastic pur, prin alunecări în timpuri paralele, cu rezolvări vag eliadești. Granița dintre real și imaginar e violată, însă, cu aceeași discreție și, cum spuneam, necutezînd să privească taina în față pînă la ultimele revelații. Dacă *dincolo* și *altcîndva* sînt coordonatele morții, aceasta rămîne o ciudățenie în scrisul Doinei Cetea. Obișnuința acceptării necondiționate a fețelor blînde ale lumii, dar mai ales o incapacitate funciară de a ține piept spaimelor ultime, adevărurilor brutale despre moartea intravitală obligă autoarea la înfiorări strict în spațiul amăgirii, exersată prin experiență proprie, dar și prin preluarea cuminte a unei tradiții comunitare. Moartea pur și simplu e singura pe care textul său n-o poate cuprinde, singura pe care *ne-pensarea* o exclude net din inventarul ei. Prozele Doinei Cetea nu meditații asupra morții implacabile și certe propun, ci învăluiri delicate, anume cețoase, ale feței tragice a existenței umane. Ele încropesc instrumente de ignorat prăpastia dintre viață și moarte, povești șeherezadice despre trecerea lină și neîntreruptă din una în cealaltă. Leacuri de ocultat definitivul morții. De precizat că

soluțiile sale se revendică, toate, de la singurul leac hărăzit muritorului: memoria. Dacă veșnicia se atinge prin amintirea durabilă, rezolvarea avansată în prozele sale e legitimă.

GHEORGHE CRĂCIUN, *Compunere cu paralele inegale*, ed. a II-a, 1999. Vezi și *Frumoasa fără corp*, 1993. Gheorghe Crăciun se dovedea prozator de vocație cu har de povestitor încă din *Acte originale. Copii legalizate* (1982). Variațiunile pe o temă în contralumină" trădau deopotrivă un ochi plastic extrem de nuanțat. *Compunere cu paralele inegale* (1988) se alcătuiește într-un joc subtil de „replici" cu bătaie lungă. Piese excelente în care autorul se așează foarte aproape de unghiul din care Gabriela Adameșteanu privește lumea - folosind, însă, instrumente optice cu totul personale - alternează, în paralele inegale, cu patru „epure pentru Longos". În prima categorie de proze naratorul se instalează în interiorul eroilor săi - fiindcă viața, altminteri, „nu are nimic fantastic, nimic ieșit din comun" - și înregistrează și cea mai infimă reacție fiziologică „acolo, dedesubtul epidermei albăstrii cu vinișoare verticale". Endoscopia aceasta viscerală scoate din conul de umbră al perspectivei anecdotice înfiorarea, freamătul, palpitul minunii de a trăi. Trupul și sufletul sînt pipăite, ascultate, mîngîiate cu degetele vibrante ale cuvintelor potrivite. Totul capătă pregnanță prin rostire, intensitatea gesturilor existențiale se dublează. Chiar și cînd cuvintele se cheamă unele pe altele într-o aiurită intertextualitate, ca la Boris Vian, să zicem, farmecul acestui gen de proză se păstrează. Inadecvarea dintre nostalgiile secrete, sentimental-romantice ale omului interior și atribuțiile sale exterioare, impuse de era tehnicistă, grăbită și, inevitabil, superficială face ca individul să se manifeste astăzi ca un „colaj", ca o reuniune fragilă de ipostaze contradictorii, chiar incompatibile. Prozele lui Gheorghe Crăciun încearcă să atenueze divorțul fețelor umane accentuînd insistent înăuntrul. Dintr-o aceeași intenție „terapeutică" se scriu frumoasele *Epure pentru Longos*. Povestirea adastă în descrieri grațioase. Dafnis și Cloe retrăiesc sub lupă clipe pure, senzual-naive. Transparențe și irizări impresioniste sînt tratate în „contralumini" moderne, colajul se umanizează sub presiunea limbajului de o remarcabilă expresivitate. „Doar o frîntură de viață zăresc muritorii", dar această frîntură privită de aproape poate însemna totul. Clipa captată nuanțat numește veșnicia.

LIDIA CUCU CABADAIEF, *Întoarcerea pictorului* (2002). Este, în fond, un roman autobiografic. Dar cartea reușește să fie ceva mai mult decît povestea bine spusă a unor destine. Ea este încercarea de a recupera, cu complicitatea perspectivei romanești, a ficțiunii inevitabile și chiar căutate, pe de-o parte, desenul secret și unic al unei personalități – e vorba de tatăl autoarei, pictorul D.N. Cabadaiev, artist de talent și largi perspective, mort înainte de vreme și văduvit, astfel, de faima și recunoașterea pe care le-ar fi meritat –, pe de altă parte, complexitatea și căldura unei relații, aceea dintre tată și fiică, relație retezată brutal cînd fiica abia împlinise 12 ani, dar care se anunța deja drept rară, profundă comuniune de spirit, în stare să catalizeze forțele creatoare ale celor doi protagoniști. Romanul se întoarce cu mulți ani în urmă, la strămoșul oier din Săcelele Brașovului. Cînd o secetă cumplită amenință însăși viața comunității, își vor trimite soli tineri la mare depărtare de pămînturile natale pentru a afla salvarea tuturor. Așa se face că povestea, cu multe amănunte palpitante, cu un atent întreținut iz de epocă – talentul de a reproduce limbaje, atitudini, gesticulații ținînd de un loc și un spațiu anume probează un dar artistic înnăscut, de veritabil peisagist/portretist în cuvinte –, înaintează generație după generație, purtîndu-ne din Turcia în insulele grecești, apoi în Italia, într-un amestec pestriț de neamuri și figuri, multe memorabile, creionate cu mînă sigură, pentru ca, în cele din urmă, să se întoarcă, sub ascultarea unui destin implacabil, de unde a plecat. Cu o zestre etnică bogată și un talent recunoscut, mînat de un dor de ducă irepresibil, dar și foarte legat de strămoșii săi, pictorul Cabadaiev hotărăște că trebuie să fie cel care se întoarce la obîrșia dintîi pentru a-și întemeia familie și a-și asigura urmași în Transilvania originară. Soția sa va fi o româncă simplă și frumoasă din acest Ardeal visat din copilărie. Ea se va dovedi cea pe măsură, căci înzestrată

cu un talent de fin portretist, în plus devenind şi mama odraslelor menite să reînnoade un fir rupt de mult. Soarta vrea ca primele două fiice să fie răpuse de boală, iar suferinţele să nu înceteze. Cea de-a treia fiică, prozatoarea, are pe umeri o dublă povară: să aline durerea pierderii celor doi copii, dar şi, mai curînd decît ar fi crezut, să rămînă urmaşă a tatălui ei, să-i suporte absenţa şi să i-o suplinească printr-un soi de testament nescris, dar cu atît mai aspru. Devenind medic, va alege să oblojească şi să aline pe cei loviţi de boală. Scriind cartea de faţă, se descarcă de altă povară, aceea de a ţine locul Tatălui, de a-i perpetua amintirea, de a spune în locul său istoria unui neam răzbătător deasupra relelor. Povestea mai lasă să se întrevadă o suferinţă, fără leac şi ivită din vina nimănui anume: cel întors la obîrşii după atît de multă înstrăinare e recunoscut şi acceptat cu reticenţe de cei rămaşi „acasă". Simţindu-se urmaş al tuturor neamurilor amestecate în sîngele său şi alegînd de la fiecare o urmă şi un semn, dar ştiindu-se om al Transilvaniei, pe care o recunoaşte în adîncul său şi încearcă să o pună pe pînză, va muri cu tristeţea de a fi rămas un „venetic". *Întoarcerea pictorului* este, de aceea, şi cartea-document de aşezare a tatălui, cu toate amănuntele vieţii şi artei sale, printre *ai săi*. Măcar în postumitate.

ALEXANDRU GEORGE, *Oameni şi umbre, glasuri, tăceri*, roman, 2003, Postfaţă de Matei Călinescu. Reţin poetica umbrelor. „Nu cele care întovărăşesc nişte contururi, şi pe care nimeni nu le bagă în seamă, ci acelea care s-au desprins de nişte fiinţe vii şi nu pot căpăta contur... A scoate pe om din starea de umbră înseamnă de cele mai multe ori a-i răpi din farmec." În poetica umbrei, tot ce se scrie se păstrează în indefinit, în ceaţa aburoasă a jumătăţilor de adevăr intenţionate, care conservă valenţe nesatisfăcute dintr-o adîncă conştiinţă a relativităţii. Alexandru George scrie o proză impresionistă, cu efecte pointiliste, cu ceţuri rafinate şi seducătoare. Fantasmează bogat în marginea fărîmelor de adevăr indiscutabil care îi sînt la îndemînă omului.

LEON-IOSIF GRAPINI, *Cetatea cu nebuni*, 2000. După trei plachete de poezie, o carte de proze surprinzătoare, argumentînd o neîndoielnică vocaţie. Volumul nu se lăsase prevăzut, presimţit, decît, poate, în versuri precum: „Prin cuvinte / nu răstorn lumea / ci pe mine în ea". Autorul se dovedeşte un cunoscător al literaturii sudului american, dar şi al celei româneşti. Prozele sale sînt compuse cu o artă matură a dozării – minuţioasă, dar neştirbind nicidecum firescul. Observaţia realistă se împleteşte cu fina disecţie psihologică, magia verbului dibuieşte liber în mulţimea interpretărilor posibile, ambiguitatea e exploatată ca trăsătură fundamentală a lumii vorbite, umorul subtil îşi alătură ironia discretă, autoironia e mereu conţinută, iar morala cu iz ardelenesc se înfiripă de la sine printre rînduri. Povestitorul lui Leon-Iosif Grapini descrie întîmplările cu naivitate mimată şi cu sinceritatea albă a copilului care vede şi spune că „împăratul e gol". Sfătos şi îndoit, înaintează precaut, contrazicîndu-se, avansează ipoteze, divaghează, într-o polifonie ameţitoare, cîteodată încărcată, în stare să relativizeze totul şi să extragă confortul certitudinii din chiar această relativizare a totului. Clevetirea subţire conotează delirant locurile comune, sparge tabieturi, scoate la iveală miezul moravurilor, înţelesurile adînci ale suprafeţelor multe şi înşelătoare. Viaţa se transformă într-o lectură capricioasă, cu reguli şi încălcări de legi deopotrivă de expresive. Personajele rămîn tipice, cu rădăcini abia sugerate în mitologie şi arhetipal, cu infuzii de fantastic, aşa încît dimensiunea atemporală îngăduie alături ancorarea colorată în prezentul imediat, într-o stranie simultaneitate. Diformul, fabulosul, orgoliosul, amăgitorul de sine sînt tot atîtea ipostaze, vorbite cu o poftă nestăpînită, spumoasă, mereu adîncă şi uimitor de firească, ale omului dintre milenii răsturnat în lumea de vorbe cu subînţelesuri. Miniparabole cu final neaşteptat şi incitant, prozele lui Grapini pot fi citite în mai multe registre, cuceritoare fiind mai ales sintaxa. Stilul, tonul, perspectiva ar putea fi apropiate de Nicolae Velea, de Sorin Titel, de Marin Preda, atingerile posibile fiind nenumărate, dar lăsînd mereu un *rest,* care e originalitatea indiscutabilă a prozatorului. Răsare în minte, inevitabil şi toate

proporţiile păstrate, numele portughezului Jose Saramago. Ironia lirică şi vocaţia fantastică, sintaxa seducătoare, îndrăgostită de propriile performanţe şi libertăţi, pledoaria în favoarea imaginarului ca singură şi adevărată realitate ar putea deveni modele pentru prozatorul nostru. E de urmărit ce va şti să facă în uriaşul spaţiu de creştere pe care o asemenea apropiere i-l deschide în faţă.

VERA IEREMIAŞ, *Marea Neagră se varsă în Atlantic* (2001). Debutul editorial cu volumul de proză scurtă *După echinocţiu* (1999) era ceea ce se cheamă, de obicei, un debut tîrziu. Se puteau remarca, de atunci, fluenţa frazei, uşurinţa de a desena oameni şi întîmplări, umorul, firescul dialogurilor, dar şi o ştiinţă surprinzătoare a proporţiilor. Iată, însă, că autoarea revine cu un roman clădit pe experienţa sa marocană. Datele biografice sînt turnate într-o compoziţie consistentă prin ea însăşi, în stare să înalţe personaje memorabile, să ţească intrigi dense, să adauge suspans şi umor unei reţete libere şi palpitante. Eroina, Mona Holban („S-a pomenit descendentă din stirpea lui David şi a lui Solomon, ancorată în istoria Ardealului. A evitat unilateralitatea neamului, ignorînd limba şi textul Vechiului Testament. A încercat să compenseze această lipsă, citind şi exprimîndu-se în trei limbi. A zburat din strîmtul cuib părintesc atunci cînd i-a venit vremea să-şi caute singură hrana. A ieşit de sub aripile protectoare ale unor părinţi cam vîrstnici cu un singur copil, cuprinsă de un amestec de uşurare şi teamă..."), duce cu ea enciclopedia personală, dar şi o largă disponibilitate de a înţelege şi descrie alte perspective şi atitudini. Nu renunţă la propriile prejudecăţi, pe care şi le recunoaşte cu o doză bine gîndită de autoironie şi detaşare, şi e gata să le privească deschis pe ale celorlalţi, curioasă şi receptivă la tot ce poate intra în definiţia omului pur şi simplu. Ca urmare, Marocul e exotic şi neaşteptat de firesc, tot aşa cum Ardealul e firesc şi neaşteptat de exotic. Ici-colo, povestea e condimentată – nu întreruptă! – de inserţii eseistice, de meditaţii şi panoramări, de fine şi bine proporţionate trimiteri la istoria trecută şi prezentă, la mentalităţi şi regimuri politice, la marile teme şi mituri, dar şi la fleacurile omeneşti oricînd în stare de bătaie lungă. Povestea de dragoste, frumoasă ca orice poveste, se întreţese cu un foarte discret jurnal de bord, care nu o stînjeneşte, ci , dimpotrivă, îi adaugă arome şi melodii inedite, aşa încît cititorul nu mai ştie dacă freamătă de nerăbdare să afle sfîrşitul poveştii („Pe Pămînt, orice basm se sfîrşeşte.") ori să mai adauge detalii portretului unui ţinut necunoscut. Deşi poveste de iubire, nu rozul e culoarea predominantă în roman. Privirea prozatoarei e prea lucidă, eroina ei renunţînd rareori la obiceiul gîndului neobosit despre ea şi despre ceilalţi. Fără a scădea din farmecul pretins de poveste, ocoleşte abil melodrama şi mizează cu dezinvoltură şi chiar cu stil pe adevăr şi pe sinceritate, ambele fără majuscule. Şi ambele ingrediente de neînlocuit cînd îţi propui să descrii nu lumea, ci mai multele lumi diferite în care trăiesc oameni mai puţin diferiţi decît te-ai putea aştepta.

M.CHRIS. NEDEEA, *Teorema sexului pierdut* (2002). Titlul cărţii mi se pare suficient de limpede pentru a nu mai scormoni dedesubturi: nu despre plăcere sexuală e vorba, nu despre descoperirea supremaţiei trupului, ca mai aproape decît spiritul, nu despre dorinţa de a şoca o societate de mult dedată cu toate excesele ca s-o mai poată şoca ceva („o societate a sexului care vorbeşte", cum a fost numită). Ne aflăm, aşadar, în clipa imediat următoare revoluţiei sexuale. Dincolo de scenele *tari* ale cărţii (cu o *tărie* pînă la un punct exacerbată de tonul alb, neimplicat al descrierii, dar, imediat dincolo de acest punct, subminată de chiar acelaşi ton), interesează radiografia strepezită a unui loc şi a unui timp (să zicem, Clujul anului 2000), secţiunea rapidă şi necruţătoare (tocmai prin jucata nepăsare „morală") într-o societate dez-încîntată, eşuată în zona deşertică a iluziilor pierdute, dar şi pîlpîitul restului de încredere, totuşi, în „destinul creatorului". Vîrsta autorului e vîrsta relaţională prin excelenţă, încă nu s-a retras în vizuina conformismelor cotidiene şi e deschis spre ceilalţi în căutarea febrilă de sine. În textura relaţională, disponibilitatea multiplă, îngrădită cîndva de educaţie, se eliberează acum şi descoperă, ironic, noi tabu-uri. Dacă libertatea sexuală înseamnă, de fapt,

libertate de expresie a alegerii sexuale, ea aduce o modificare a raportului cu celălalt. Interesul pentru el, cum bine s-a observat, nu mai constituie preludiul actului sexual, ci, abia după consumarea liberă şi întîmplătoare a actului sexual, te interesează/te poate interesa Celălalt. Întîlnirile şi despărţirile eroilor lui m.chris.nedeea sînt rătăciri buimace pe străzi pustii, în subterane stranii, în holuri şi mansarde, un soi de cotloane cu decor baroc în care intimitatea şi căldura se dobîndesc trudnic, tensionat. „Opera” nu poate fi decît „Untergrund” – dacă sexul se petrece la lumina zilei, viaţa a fost exilată în subterană, iar literatura, muzica, teatrul, pictura au devenit îndeletniciri ascunse, ele „vorbesc” într-o stranie ilegalitate, nu mai pot fi confirmări ale vreunei vocaţii şi nu par să mai intereseze pe nimeni. Variantele de rezolvare a crizei enumerate dramatic în final sînt tot atîtea fundături, soluţia întîrzie să se ivească. Lucidă şi derutată în chiar aceeaşi clipă, cartea apelează la perversităţi textuale. Limbajul se autocontemplă, urmărindu-şi propria destrămare, artificiul eludării artificialului semnifică intermitent. Jocul se îngroaşă, se dilată, se autoparodiază pînă în vecinătatea tragicului. Zîmbetul se transformă aproape instantaneu în grimasă. Existenţa ca „text aiurit şi cinic” cere o lectură care îşi ridiculizează conotaţiile, îşi subminează simplitatea într-o căutare de sensuri zădărnicită de conştiinţa acută a inexistenţei vreunui sens. Nuanţele parodice, parabolice, sarcastice ale scrisului sînt probe ale capacităţii de a emite pe mai multe canale. Se vizualizează de multe ori remarcabil expansiunea interioară a unei conştiinţe, absorbţia personajelor de către propriile acte existenţiale. Se transcriu stări deformate de imaginaţia verbală, halucinante fiindcă prea exact copiate în detaliile lor exterioare. Recursul la logica poemului se mulează perfect „mesajului” dens al acestui „fel de roman”: marea revoluţie sexuală s-a încheiat cu o înfrîngere, e de găsit o altă eliberare, un alt discurs legitimator. Aş remarca distanţa pe care reuşeşte s-o păstreze autorul de alte texte „libere şi îndrăzneţe” ale unor congeneri. Cartea lui are ceva de spus. Nu e simplă descărcare interesată, mizînd pe limbajul gol şi frust.

Şi

CONSTANTIN ARCU, *Faima de dincolo de moarte*, roman, 2001; ADRIANA BABEŢI, MIRCEA MIHĂIEŞ, MIRCEA NEDELCIU, *Femeia în roşu*, 1990, 2003; ALINA CÂRÂC, *Scrisori din lumi paralele*, roman, f.a.; PETRU CIMPOIEŞU, *Erou fără voie*, 1994; GEORGE CUŞNARENCU, *Călătoria Luceafărului*, 1997; *Trandafirul tăcerii depline*, 1999; MIHAI DRAGOLEA, *De departe spre aproape*, roman, 2001; BEDROS HORASANGIAN, *Zăpada mieilor*, 1998; FLORINA ILIS, *Chemarea lui Matei*, roman, 2002; MARCEL MARCIAN, *Cu Dumnezeu pe strada Peca*, 1996; MARCEL MUREŞEANU, *Memoria lui Orfeu*, proză, 2002; ADRIAN OŢOIU, *Coaja lucrurilor sau Dansînd cu Jupuita*, 1996; STELIAN TĂBĂRAŞ, *Atelierul de tatuaje*, 2002; RĂZVAN ŢUCULESCU, *Eidolon*, proză, 2003; DANIEL VIGHI, *Insula de vară. Roman underground,* 1999; H. ZALIS, *Sezonul oglinzilor abandonate*, nuvele, 2002

JURNAL, EGOGRAFIE

Transcrierea de sine. *Caietul albastru* al lui NICOLAE BALOTĂ mi-a adus în minte *Caietul roşu* eminescian, cel aflat în zestrea Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga” din Cluj. Un caiet format mic în care Eminescu *transcrisese* caligrafic pentru Mite Kremnitz un număr de poezii. Sînt încondeiate, ordonate, curate. Un soi de jurnal contrafăcut al filelor de manuscris adevărate, cele arzînd încă de tensiunea trudei asupra cuvîntului ce „esprimă adevărul”. Acelea, filele din lada păstrată de Maiorescu, sînt viaţa – dezordonată, rebelă, ne-cronologică! În „Caietul roşu”, totul este rînduit pentru ochi străini. Orice jurnal este într-o oarecare măsură un „Caiet roşu”. Pune în ordine ceea ce se răzvrăteşte în contra oricărei ordini. Cronologia jurnalelor publicate – fie că e vorba de Maiorescu, Eliade, Camil Petrescu, Sebastian, Rebreanu, Cioran, Zaciu… – nu e, oricît ar părea de ciudat, *adevărata* cronologie. Zilele *cură*, dar viaţa are bucle şi rupturi, gîndul tremură şi se frînge. Creşterea şi descreşterea pe care le sugerează sînt ale calendarului, convenţionale. Nici măcar însemnările despre vreme nu sînt „valabile” în absolut. „Azi a fost mai frumos ca ieri” nu e un adevăr meteorologic, ci unul psihologic, particular, personaliza(n)t. Cine ştie cui, aiurea, lucrurile i s-au părut pe dos. Gîndul merge înainte şi înapoi, aleargă, stă pe loc. Cuvintele îi ţin cu greu isonul. Ele vin mereu din trecut, chiar dacă gîndul a luat-o înaintea orologiului şi prospectează. „Nemarginile de gîndire” nu ţin seama de calendar.

Cu o poetică extrem de „relativă” în ciuda repetatelor circumscrieri teoretice, jurnalul intim este, esenţial, *transcriere*. Mă ispiteşte aici o amintire. Pe la 6 ani, ţineam un jurnal. Pe la vreo 10, mi l-a descoperit sora mea, Ana, şi a citit fragmente cu voce tare, fugărită de mine printre straturi şi ronduri de flori. Cînd am prins-o, în fine, i l-am smuls cu o disperare pe care n-o pricepea şi i-am rupt fărîme-fărîmiţe foile. Multe. Era un caiet mare, tip registru, de care eram tare mîndră şi care, greu de ascuns, mă trădase. L-am azvîrlit cu furie în rîul ce curgea prin faţa casei. Mă simţeam furată, golită; nu mai era caietul *meu*. Dar mai ales deconspirată mă simţeam. Jurnalul meu era unul firesc, adică unul care traducea vocea mea de interior, niciodată destinată celor de afară. Scriam acolo ceea ce simţeam că nu se cuvine să spun. Multe dintre detalii

„retuşau” lumea din jur. Inventam nuanțe pe care cei din jur nu le aveau, îi pedepseam pe cei prea tari ca să poată fi pedepsți aievea, îi răsplăteam pe cei care, fără s-o ştie, se întîlneau cu gîndurile mele secrete. Făceam „literatură în carne vie”. Celălalt, ceilalți nu aveau nici o putere şi nici un drept. Erau personajele mele într-o lume transcrisă pe placul meu. Formă tiranică de împăcare cu lumea în secret. Ficțiunea îndreptărilor îmi ajungea deocamdată…

Jurnalul este o *supapă*. Rareori este sincer – nu poate fi. El se naşte pentru a *transcrie* lumea după dorințe ascunse (vinovate ori nu, nu contează). Rostul lui e să moară o dată cu autorul, ca un frate siamez. Dacă nu o face, are de ales între cîteva variante, asemănătoare. Un jurnal publicat după moartea autorului, cu încuviințarea lui sau fără, păstrează minciuna originară, are pasaje verificabile prin confruntare cu datele consemnate de istorie, dar, în general, ficționează. Cel care ține jurnal, *se* transcrie vrînd-nevrînd. Simultaneitatea trăit/scris este exclusă, dacă lăsăm deoparte încercările demonstrative de genul „acum cînd scriu aud clopotele bătînd de vecernie”. Între cele două e un spațiu, o distanță de parcurs. Iar distanța îndepărtează. Firesc. Dacă autorul îşi publică jurnalul în timpul vieții, o face retuşîndu-l, oricît de puțin. Nu poate fi scriitor cel care trimite la tipar o pagină veche *fără s-o revadă*! Nu pot crede decît cu uriaşe rezerve o asemenea ipoteză. Re-vederea textului e ficționantă. Mintea de acum intervine în cuvintele minții de atunci. Falsifică, îndreaptă. Cu bună ştiință şi de perfectă bună credință. Nu-i o falsificare (neapărat) vinovată. Nu despre vina de a interpreta vorbesc, ci despre inevitabilitatea interpretării.

Caietul albastru (2 vol.) al lui Nicolae Balotă intră în dialog cu timpul mort 1954-1955 într-un remember din ’91-’98. E un roman catoptric, în care ficțiunea dă tonul şi trage sforile. Oglinzile sînt amețitoare. Prologul însuşi e aproape o „vrajă”. Te prinde, te învăluie şi te aruncă pregătit – în fapt, mai năuc decît înainte de a-l citi – într-o viață de om care s-a transcris cu voluptate. S-a scris pînă la dispariția cărnii între filele scrise şi re-întruparea ei într-un spațiu fantasmatic construit cu migală de orfevrier. Nu întîmplător, *inițierea* cuprinde şi o plimbare în cimitirul central. Sînt rădăcini şi zvonuri nedesluşite, sprijinind orgoliul apartenenței multiple. Talentul de povestitor (fotografia de pe coperta primului volum îl arată aşezat cumva provizoriu, străbătut de neastîmpărul taifasului subțire despre sine şi despre cărți, despre ceilalți şi iar despre sine, în care se va avînta în clipa imediat următoare), spiritul de observație al unui grafician deprins să folosească oricînd bisturiul, ştiința atmosferei şi a detaliului semnificativ (fiindcă pus în conexiuni pe care nici el singur nu le visase) sînt atît de copleşitoare încît confesiunea îşi pierde asperitățile notației fugare, fruste şi e mereu şi iarăşi literatură. În sensul

cel mai pur al cuvîntului – acela al contrafacerii realului pînă la a deveni exemplar, adică salvat datării în ciuda referințelor databile, amănunțit pînă la lapidaritate. Această voință de izolare pentru a avea cea mai bună perspectivă e mărturisită repetat: „De ani de cînd îmi feresc auzul şi privirile de orice contact cu vorbăria din jur, mi-am creat un fel de clopot fumuriu de sticlă în care zgomotele şi semnele lumii acesteia pătrund mult estompate…”; „Le înnod [cravatele] la gît dimineață de dimineață, cu un mic sentiment amar al deşertăciunii, dar şi cu un fel de voință sfidătoare de *a fi altfel*, de a nu semăna întru nimic cu cei ce vor să semene cu toți ceilalți, să fie identici”; „Caietele succesive ale acestui *Jurnal* trădează voința de a mă situa în acel loc unic în care – ca în solilocul unui vis rupt de lume – conştiința mea îşi proiectează adevărul său, un adevăr ce este al meu şi nu al lumii, un adevăr pe care vreau să-l imprim lumii. Pentru că ştiu că paginile mele vor fi citite (sau cel puțin doresc să fie odată şi odată citite), aş dori ca alții să-şi confrunte experiențele cu ale mele. Într-un fel, aş dori să fiu un plan de referință.”; „Am socotit întotdeauna că m-am născut sub un semn bun. Nici o lovitură, nici o melancolie nu poate stinge în mine încrederea aceasta”; „Nu sînt cu adevărat cel ce sînt decît dacă – asemenea celor ce se droghează – îmi am zilnica mea doză plină de cuvinte citite, meditate, scrise. Fără acestea mă risipesc în aer, mă evaporez, pier.”; „Cred cu adevărat că totul poate fi şi trebuie să fie scris, că pot scrie orice. Pot transforma orice piatră inertă în cuvînt viu…” E aici un veritabil manifest autopoietic. Tocmai de aceea n-aş fi numit „timp mort”, în nici unul dintre sensuri, perechea de ani tineri. Nu numai fiindcă sînt încredințată că trecutul nu moare decît o dată cu tine – e un conținut care se împrăştie cînd vasul („socoteala”, ar zice Eminescu) se sparge. Dar şi fiindcă tînărul de atunci nu „moare” sub anii stalinişti, ci-şi trăieşte propriul orgoliu de a fi altfel şi mai bun. E un lucru pe care l-am remarcat repetat la cavalerii Cercului de la Sibiu, atît de apropiați lui Nicolae Balotă (deşi va juca modestia – superbia? – celui „nu chiar” cerchist). Suferințele, detenția, loviturile încasate de-a lungul anilor nu se văd, ei par, aş zice, „neştirbiți”. Orgoliul imens şi lucrat arhitectonic al apartenenței la o *altă lume* (nu întîmplător caietul începe evocînd Curtea-Veche mateină, bănuită dincolo de precaritatea realului istoric), una construită după reguli proprii, azvîrlea în derizoriu lumea cealaltă, a istoriei curente. O lume care nu merita multe cuvinte. Cîte o aspră fişă de observație şi atît. Ba, adesea, putea fi încorporată „scenariului sublim”, i-aş zice. Urmăritorul, activistul, oportunistul mărunt, cel fără de frunte, țintuiți ca-ntr-un insectar oribil, lăsau iluzia că nu pot face rău, că puterile le sînt limitate şi minore. Simpli soldați ai unei autorități spumegînd undeva în culise că nu poate „atinge cercurile” protagoniştilor. Nicolae Balotă cel din ’54-’55 este mai bătrîn decît cel de-acum. Avar cu fiecare clipă, pedant cu „teză”, apărîndu-şi

semnele nobleţii şi cultivînd ticuri voit anacronice, trăieşte remuşcarea de a nu fi zeu şi suferă cu discreţie ca un zeu vulnerat de muritori. Nu are, de aceea, firescul lui Cioran, al disperării răbdurii şi autoironice – elixir al tinereţii veşnice. Privirea e aţintită, itinerarul mereu fixat în sfere înalte. Nu coboară decît pentru a nota o victorie virilă, de un misoginism conţinut. Mărunt, subţiratic, cu ceva din neastîmpărul lui Camil Petrescu în gesturi, notează „momente feminine", situate în afara lumii sale (în care tronează singură şi de neatins doar Mama). Chiar rafinata, sensibila poetă adoptată de Cerc e „biata Eta". Cel de acum îşi comentează faţa de odinioară cu delicii auctoriale, minunîndu-se de tot cu privirea grea şi îngăduitoare care *ştie* urmarea: „Pe fondul pătat al zidului, privind spre scena de la picioarele crucii, împrejurul capului cu o cunună de lauri, mă descopăr în acea măruntă fotografie aşa cum arătam, două zile înainte de arestare". Să spun, în treacăt, că metafora cimitirului, ca loc aparte în care se poate trăi după ritmuri intime, personalizate, dincolo de forfotă şi furnicar, e aproape leitmotivică la cerchişti. Nicolae Balotă nu face excepţie. „N-am scris niciodată doar pentru mine" nu e mărturisirea generozităţii şi dăruirii, ci a unei conştiinţe timpurii a menirii de martor exemplar, care-şi începe mărturia cu sine însuşi. Şi care ştie prea bine că jurnalul poate fi delaţiune cînd vine în atingere cu delirul de interpretare. Privirea nu e inocentă („Travestim popoare după pofta ce-o poftim"). Cei priviţi sînt neputincioşi, nu se pot apăra, ameninţarea îi pîndeşte fără s-o ştie.

Nevoia de mit e condamnată brutal („O ideologie pentru cei săraci cu duhul se întemeiază pe asemenea aserţiuni ilustrate prin legende pioase, fapte glorioase născocite şi alte scorneli mai mult ori mai puţin nevinovate") în chiar cursul construirii unei „ideologii" pentru bogaţii cu duhul. Cu o pripire încîntătoare – fiindcă spune multe despre nesăbuinţa gîndului activ – se contrazice ici-colo memorabil. „Nu am o bună memorie a resentimentelor şi mi-e silă de ranchiunile stătute", spune într-un loc, după ce cititorul tocmai s-a delectat cu săgeţile acide şi dezinvolte ale unei memorii de elefant. O doză de „minciună" poate fi bănuită şi în mărturisirea că „n-am rîs niciodată cu mai multă poftă decît în siniştrii ani ai tiraniei staliniste". Rîsul şi tirania rămîn amîndouă „verbale". Cel ce se construieşte în faţa oglinzii nu rîde decît, poate, în clipe isterice, cînd îşi vede proiectat în grotesc orgoliul nemăsurat de a fi. Tirania însăşi e un condiment (străin), zdrobit de superbia spiritului. Vorbeşte despre „incredulitatea mea funciară în tot ce mi se povesteşte", dar colportează cu eleganţă şi delectare „fanariotă" ştiri de tot soiul. Calma civilitate a omului de bună învoire, excepţională, nu exclude bîrfa subţire. Chiar dimpotrivă. Situarea obstinată în perimetrul unui „clan spiritual" lasă pe dinafară o populaţie pestriţă numai bună de persiflat. Timpul mort şi secvenţele de „remember" intră în rezonanţă, tăifăsuiesc contaminate, îşi

împrumută perspectiva (între clasic şi extravagant, într-adevăr) sperînd să proiecteze „în orizontul mitului unele trăiri ale zilei". Tînărul are o distanţă uimitoare, gata să conchidă asupra unei stări de lucruri abia instalată de cîţiva ani, generalizînd rapid şi cîteodată schematic, fără nuanţe, în seama Duşmanului, a Fiarei. Vîrstnicul judecă abstract, în numele unei „căi a sfinţeniei" destul de superficial conturată, gata să condamne diferenţa de atitudine. Cioran nu are parte de prea multă înţelegere, de pildă, fiindcă n-ar fi cunoscut o „culme a spiritualităţii mistice". Oricum, nu e nici o îndoială că probele de părtinire, exagerările, contrazicerile, verdictul pripit ca şi portretele memorabile („Cu pletele lungi soioase, numai piele şi os, ca o pisică famelică, descindea parcă dintr-o povestire de Hoffman, dar repovestită de Wilde…") sînt tot atîtea dovezi că Nicolae Balotă ştie preface piatra în cuvînt viu şi incitant. Că transcrierea de sine e exemplară nu în sensul modelului de urmat fără crîcnire, ci în acela, mult mai rodnic al urmării cîrtitoare.

Poltergeist fantasmatic. Vag pleonastică, sintagma numeşte „monstrul" eliberat de MIRCEA CĂRTĂRESCU şi slobozit în paginile *Jurnalului* (2001). *Monstru* în sensul dat termenului de un Marcel Moreau într-o carte cu exact acest titlu, *Monstre*: „O scriitură care nu opoate să se mintă pe sine este în mod necesar o scriitură care nu poate disimula mai răul. E, totodată, fatalmente, un Monstru, rănit, dar, cu toate astea, monstru. Paradoxul acestui monstru este de a fi, în acelaşi timp, libertate şi captivitate. Teritoriul pe care se mişcă e vast, de vreme ce e chiar viaţa interioară, nemăsurata şi obscura subterană a fiinţei, fără încetare explorată, straniile mele labirinturi către nelimitat... Scriitura profunzimilor mă zideşte neobosit, face din mine un om singur în faţa lumii, de care, în fiecare zi cîte puţin, mă îndepărtez, fireşte." Sigur, „fiinţa ciudată care gîndeşte şi simte în jurnal" nu are de-a face cu persoana socială, etică, intelectuală a autorului. Mircea Cărtărescu ridică aici chestiunea, veche, a cantităţii de realitate şi ficţiune care se află într-o scriere numită *jurnal*. Şi o rezolvă dinăuntru prin răspunsul cel mai surprinzător şi mai previzibil, totodată, dacă îţi iei un răgaz de meditat asupra întîmplării jurnaliere: jurnalul nu se scrie ca să *spui ceva*, ci ca *să fii aici.* Fascinaţia îi stă în iluzia întreţinută cotidian că *eşti* şi ai un *rost* de vreme ce, iată, laşi urme (pe hîrtie). Sintagma de mai sus, *poltergeist fantasmatic*, e mai puţin pleonastică dacă te gîndeşti la dubla mişcare a imaginarului: inventezi un *mişcător-de-mobile* interioare a cărui existenţă e deja imaginară şi care nu-ţi va face ficţiunea interioară mai puţin imaginară, însă îţi va furniza un material de o aparentă concreteţe pe care îţi poţi lucra senin realitatea: „Nu pot scrie bine cîtă vreme nu sînt eu însumi scrisul meu" şi „Jurnalul rămîne mai departe cel mai adevărat, mai

important şi – pe mari *spaţii de timp* (s.m.) – unicul mod de a şti că exist, că viaţa mea interioară, intrată uneori în strîmtori aproape fără speranţă, continuă şi caută largul". Fără a avea o legătură directă cu el, „fiinţa ciudată" este *chiar* el, contradicţia aparentă dispărînd în cîmpul fantasmatic.

Sarea şi piperul sînt date, cum e şi firesc într-un numărător de zile, de obsesia, mai blîndă ori mai atroce, a trecerii, a muritudinii: „Mi s-a limitat atît de mult viaţa... Mai pot avea atît de puţine bucurii. În ultima vreme simt cum mă precipit către dispariţie, cum viteza cu care sînt tîrît spre gaura neagră creşte cu fiecare metru. Sînt dus de un suflu catastrofal şi nu există asperităţi de care să mă agăţ, ca să-ncetinesc alunecarea. Am 40 de ani şi merg în direcţia de obşte." Îmi vine în minte o povestioară parabolă, ilustrată cu o linie retro a desenului: *X a urcat să repare àcele marelui orologiu din turn. Piciorul i-a alunecat, iar X a căzut din spaţiu în timp.* Vinovată e alunecarea lui Cărtărescu – nepremeditată, cred, supusă presiunii contextuale – în detalii spaţiale (*viteză*, *metru*, *tîrît*, *asperităţi*, toate presupunînd pămîntul/spaţiul sub picioare!) cînd discursul său circumscrie Timpul. De-a lungul jurnalului, planează în spaţii primejdioase, scrutează abisul, dar supravieţuieşte legîndu-se, ancorîndu-se de locuri securizante: bucătăria, balconul, sufrageria.

„Am avut ieri, stînd pe balcon, imaginea valurilor de carne şi praf, generaţie după generaţie după generaţie care acoperă mereu munca şi nebunia şi dragostea şi oasele şi construcţiile şi pînă şi fiinţa celor dinainte şi am simţit (nu gîndit) că orice aş fi făcut şi orice aş mai face va fi înghiţit de necunoştinţă, uitare, deformare şi, pînă la urmă, de vid. Nu sînt în stare să-mi trăiesc senin clipa. Nu-mi ajunge ce am fost şi cît voi mai fi, locuind pe piatra asta la rinichi a cosmosului. Am nevoie să reintru înapoia paginii de hîrtie, acolo unde pot exista, unde pot să mă bucur de existenţă. Şi mă gîndesc cu fericire şi teroare la mutaţia adusă de ultima trîmbiţă. Mi-e inima iarăşi grea, lumea din apropierea pielii mele e iar instabilă (uneori vreau asta) şi aş începe o poveste." Situarea *înapoia* paginii de hîrtie răspunde în oglindă descrierii lui Paul Ricoeur. Pentru acesta din urmă, în cazul literaturii, „a interpreta înseamnă a explicita felul de a-fi-în-lume desfăşurat *în faţa* textului" (nu în spate, dincolo de text: o chestiune de *situare* meritînd, poate, mai multă atenţie, deşi e posisbilca în faţa şi înapoia să însemne aici acelaşi lucru: într-un punct eliberat, atît cît e cu putinţă, de determinaţii). Şi: „Ceea ce este într-adevăr de interpretat într-un text este o *propunere de lume,* a unei lumi în care să pot locui pentru a proiecta în ea unul dintre posibilii mei cei mai proprii. Este ceea ce eu numesc lumea textului, lumea proprie *acestui* text unic"; „Prin poezie, sînt deschise în realitatea cotidiană noi posibilităţi de a fi în lume"; „Lumea

textului nu e reală decît în măsura în care e fictivă"; „A te expune textului şi a primi de la el un sens mai larg". Deşi aici e vorba despre interpretarea unui text, am avut de-a lungul lecturii *Jurnalului* sentimentul că viaţa este tratată de Mircea Cărtărescu aidoma unui text, unul unic, complicat şi rebel, în care varietatea tehnicilor scripturale e datoare mai multor „autori", lucru ce obligă la remanieri. Adevărurile sînt mereu multiple, singurătatea e atroce, funciară şi, paradoxal, imposibilă. De unde răbufnirea: „Cel mai idiot lucru e că omul ar fi o fiinţă socială. Ne dăm seama de fiinţa noastră strict în singurătate, izolare şi acea eternitate care este nefericirea. Socializarea, de orice fel, înseamnă să fii trăit, să fii cărat de curenţi în zone care nu-s ale tale." Jurnalul, cum spuneam, e fantasmarea unei zone care să poată accepta nume propriu. Căutarea e labirintică, iar rezultatul, mai degrabă o proză onirică, în care timpul şi spaţiul îşi amestecă semnalmentele. Personajul conturat ca proprietar al zonei e o ficţiune, nu i se mai poate pretinde să răspundă pentru faptele sale; dar e şi cea mai „adevărată" dintre fiinţele alcătuitoare ale eului.

Jocul de-a jurnalul. Cum să scrii despre jurnalul jurnalului unui jurnal? Fireşte, lăsîndu-te în voia curenţilor. Cucerit de spiritul ludic al lui Cioran - maestru al disperării, verbalizînd o viaţă privilegiul de a fi disperat -, LIVIUS CIOCÂRLIE se joacă. Începe într-un fel - cam plicticos. Să citeşti caietele lui Cioran citite pas cu pas de L.C. e cam bizar. De ce să-ţi iei un intermediar cînd poţi citi singur, fragment după/din/înspre fragment? Îşi ia seama - evident, şi-o luase de la început! - şi reia lectura fragmentară. Începe cîrtind. Insistent, oţărît. Ia în rîs spusele lui Cioran, compară mereu - defavorabil - caietele cu cărţile, ca şi cum jurnalul ar fi trebuit să semene leit operei (în fond, chiar seamănă - Cioran nu se preface nici o clipă, spune întotdeauna ce crede în momentul trecător/durabil al gîndului). L.C. se preface, se alintă, îşi îngăduie pauze - comentează de nevoie, din obligaţii editoriale: nu putea semna o carte scrisă de Cioran. Acesta din urmă, autor citabil. Comentariul e… mai greu. Mici paranteze mută constant accentul pe L.C., nesăbuit adesea în jocul de-a ironizarea lui Cioran. Te înfurii, de bună seamă. Vrei să vezi pînă unde merge. Treptat, săgeţile sînt de catifea, dispar, se estompează. Acordul - şi el alintat, un pic atins de superbie. Te laşi purtat, textul despre text te înghite, confunzi ici-colo pe Cioran cu „cioranul" lui L.C. Care, distins şi cu ochelari, „ajuns", chiar şi numai în ţinută şi părere despre sine, „nu-i crede" lui Cioran, cel din mansardă, cu sîrmă răsucită la sertarul stricat al mesei. Cîrteşti la rîndul tău, pas cu pas, şi te smulgi în final magiei cu hotărîrea de a-l (re)citi singur pe Cioran. Să fie ăsta rostul ascuns al cărţii? Să fie o lungă, abil ţesută provocare? De genul: „Eu aşa îl

citesc, exagerînd şi contrazicîndu-mă! Dar tu?" Cine s-o ştie?

Oricum, pofta de cîrtire e gata stîrnită. Şi-atunci cîrteşti, tot fragmentar şi fără „sistem": ● Aşezarea pe „căprării" a enunţurilor cioraniene e o iluzie. L.C. trăieşte obsedat de imagine, de faţadă - e om de sud. Ardeleanul Cioran e o ciudăţenie, iar L.C. nu poate crede că e o ciudăţenie „adevărată", ivită în Transilvania, printre oameni care nu doar „savurau ironic agonia naţională, dar aveau şi eleganţa morală de a-şi deghiza victoriile în înfrîngeri." ● „Curiozitatea cititorului de jurnal" poate fi dezamăgită, într-adevăr. Nimic de aflat prin gaura cheii, de vreme ce şi-a privit el însuşi viaţa astfel, iar de jucat, joacă totul pe faţă. Iată o noutate pentru cititorul duplicitar şi oportunist, obişnuit să supravieţuiască şi să se descurce sub vremi. ● „Nu comite nici un exces". Ba da, excesul mental, al gîndului activ, mai „rău" decît toate. ● N-ai cum să-l crezi? Eu una îl cred, îl pot crede. Mansarda pariziană e un *acasă* mărunt şi provizoriu, chiar dacă e „pariziană." Să fii la Paris nu e totul. Pentru Cioran. „Tehnica exagerării", care presupune să iei amănuntul tău şi să-l pui sub lupă pînă se vede omul, specia, e una obişnuită la Cioran. Că-i plac sfîrşiturile nu-i de rîs. Şi lui Bacovia îi plăceau. Sfîrşituri continui. Aici e şmecheria cioranescă. „Entuziasmul pentru decădere" e autentic. Între „iniţierea întru neant" şi „ridicolul de a fi viu" se petrece totul. „Faţă de totul morţii, nimicul vieţii e o imensitate" tocmai fiindcă poate fi trăit pe culmile disperării. Dar e necesară acceptarea senin-crispată şi opresivă a morţii intravitale. ● Că îşi închipuie în bună măsură starea sa rea e o constatare corectă - nu-i decît normal. Aşa procedează orice intelectual. A-ţi închipui e sinonim cu a interpreta. ● Cioran nu se joacă de-a răul decît, poate, autoironic, ştiind că e tot ce poţi face. Sinuciderea nu înseamnă a face, ci dimpotrivă. Vezi îngust chestiunea vieţii şi a morţii - mai ales cînd e vorba de un om pe care cuvintele îl slujesc -, dacă nu înţelegi că degradarea nu poate fi degustată decît *rămînînd în trup*. ● N-a vrut să-l cunoşti personal? Adică în carne şi oase? Adică în viziunea comună? Nu acolo era „personal." Ci în conştiinţa acută a condiţiei de prizonier şi în trăirea ei încăpăţînată. Sinucigaşul se sinucide fiindcă ceva din ce credea că merită nu i s-a dat. Ascetul, credinciosul cad în credinţă sperînd că tot ce merită li se va da „dincolo". Şi unul şi ceilalţi sînt atinşi de megalomanie, refuză tragedia pură şi simplă a condiţiei umane. Se răzbună (în gol!) sau se amăgesc. Cioran, spre deosebire de ei, ştie că i s-a dat tot ce se poate da unui om - nimicul. Prin urmare, nu minte, deşi nu se sinucide. Nu poţi renunţa la ceva ce nu este. Dar poţi comenta inexistenţa. ● Stilul este o sfidare a neantului - ca la Marcel Moreau. O desăvîrşire care se preface a nu şti că e destinată neantului. Monstrul verbal vine dinăuntru - aceasta e adevărata visceralitate cioranescă - ţintuind „chimia efemeră" a zilelor. ● „Şi-a inventat drept real un eu fals, în loc să

inventeze unul fictiv, şi adevărat, *cum ar fi trebuit*" [s.n.]. Încheierea merită toţi banii. Vorba lui L.C., uneori merge gura fără noi. „Ar fi trebuit" după ce legi? În alt loc, îi caută şi îi găseşte carenţe teoretice, ca şi cum *teoria* ar fi supraumană şi infailibilă. ● Suferinţa nu e trucată nici în cărţi, nici în jurnal. Problema e că L.C. nu se poate elibera de sine şi de pre-concepţia sa despre Cioran. Citeşte după o schemă, deşi toată cartea pare liberă şi degajată. Crisparea răzbate ici-colo strident. Cineva a crezut că vede pe colţul mesei lui Cioran *acelaşi* caiet în care îşi scria jurnalul. S-au descoperit după moarte 34 de caiete la fel. Concluzie: vinovat e Cioran, nu şi-a îngrămădit însemnările într-un singur caiet, ca să se conformeze bănuielilor (neştiute) ale acelui cineva cum că era mereu unul şi acelaşi caiet. Aşa face mereu „apocalipticul Cioran", îşi măreşte suferinţa, o înmulţeşte. Minte! ● Dorinţa mărturisită de a fi mai abătut decît este nu-i înţeleasă ca mărturisire a contradicţiei irevocabile dintre mintea nemuritoare şi trupul muritor şi uituc de moarte, cum mi se pare că este, ci ca o scăpare - Cioran se dă de gol, recunoaşte prefăcătoria. ● Cioran nu e nicidecum un „caraghios", un iluzionist despre sine. Ştie prea bine că viaţa e inutilă şi comică şi îşi trăieşte tragicul individual, dorindu-i exacerbarea. Ardelean, nu-şi umple nimicul cu iluzii. Nici măcar cu suprema iluzie - Dumnezeu. Îl descrie, pur şi simplu. ● Cel puţin ciudat cinismul de a-l felicita pe Lucian Goldman care, obsedat de antisemitismul lui Cioran, i-ar fi pus beţe în roate. Cît despre antisemitism şi legionarism, nu încetez să mă mir nu de faptul că tot mai mulţi contemporani se simt datori să pună la îndoială integritatea morală a unor mari nume, ci de tonul intolerant cu care se discută simpatii ideologice. Cum se face că un străin poate să scrie lucid şi calm (!) despre tinerii intelectuali atraşi, pînă la un punct pe bună dreptate, de cuvintele (nu de faptele) mişcării legionare, iar autohtonii îşi descoperă brusc imacularea. Şi încă una părtinitoare. Fiindcă una e să comentezi o poziţie diferită de a ta, în respectul dreptului celuilalt la credinţe diferite, şi alta e să-l pui la zid pe cel care, cîndva, a crezut nu pe placul tău. Céline sau Knut Hamsun au redevenit respectabili pentru conaţionalii lor. Doar noi rămînem intransigenţi. De ce stîngismul lui Sartre e odios, cînd - vezi nenumăratele filme şi documentare din ultima vreme - Hitler bate încet, dar sigur spre trandafiriu? Eliade şi Cioran au vorbit puţin (sau deloc) despre aşa zisele „scăpări" din tinereţe. Ei înţelegeau să menajeze opiniile diferite ale celorlalţi. Pe scurt, *înţelegeau*. ● Limba scriitorului e *străină*, dar nu pentru el însuşi. Numai în franceză merită să formulezi?! Cel puţin exagerat. L.C. cade ici-colo în franţuzisme, pe care le simt snoabe şi atît. Dar L.C. nu simte că *nimicnicie* şi *zădărnicie* nu-s cuvinte răsuflate, şi nu înţelege plăcerea lui Cioran de a-şi repeta o vorbă veche - „morţişoară". Extrem de încîntat că a făcut şi el drumul de la Clichy la Odéon, nu înţelege că nostalgia, în sensul ei

originar de „dor de casă”, are nevoie de relansatori savuroşi şi rari, ca o madlenă. ● Cioran are dreptate, originalitatea nu e definitivă, ea se naşte mereu, chiar şi etimologic. ● Cioran nu poate şi nu putea fi nedreptăţit, fiindcă *nu-i pasă*. Nu cred că avea vreo umbră de parvenire în sine. ● „E un autor comic apocalipticul Cioran” exclamă (suficient, îmi pare rău) L.C. Cioran e comic, ca şi Caragiale, cel iritabil şi expresiv, deopotrivă. Nicidecum hilar, cum vrea să-l descrie cu orice preţ L.C. căzînd în propria capcană: „Hotărît lucru, sînt pentru elitism!” Păi, da! Cu condiţia să fii înăuntru jucînd jocul de salon care pune la îndoială suferinţa, adevărul, încît mai că-ţi vine să-l somezi: „Defineşte, domnule, suferinţa!” Să fie ea exclusiv apanajul celor închişi de comunişti? Nu-i cam restrictiv? ● Lui Cioran îi place „Mă bucur de moartea mea” şi L.C., speriat de moarte, nu înţelege şi judecă. Îl consideră *voios* şi pus pe minciuni. „Un voios al morţii negre?” Dar nu-i extraordinar să poţi *asta*? Cioran e tulburat de cuvintele unui copil bolnav: „Père, cela m'ennuie de mourir.” L.C. le simte false şi le traduce prost - „nu-mi cade bine că mor”. Aşa, parcă e fals, într-adevăr. Expresia franţuzească spunea cu totul altceva. Şi Cioran simţise grozăvenia. ● „Omul nu-şi poate pierde agresivitatea fără să se emasculeze” - misogin şi anacronic. ● Cînd Cioran vorbeşte despre moarte, L.C. trage obloanele, de cele mai multe ori. Cînd le ridică, ştie să scrie lucruri memorabile: „Fără praguri de moarte, puse de-a curmezişul, ca nişte zăplaze, sălbăticia vieţii ar fi de neîndurat.” De cîte ori uită că şi-a propus să cîrtească, să-l facă de tot rîsul pe Cioran, scrie minunat şi-l poţi urma. Nu fiindcă nu s-ar putea cîrti pe marginea lui Cioran, ci fiindcă atunci cînd cîrtirea e morţişă e şi nedreaptă şi nu-şi mai vede propriile alunecări, dacă nu în grotesc, cu siguranţă în hilar. Aflat în băjenie, se uită la televizor „pe români”, cu fraza lui Cioran în cap: „Ţara mea, farmec, vulgaritate şi dezolare.” Şi nu „înregistrează” farmecul. Acolo, în băjenie. Pentru prea mulţi, astăzi, blazon de nobleţe şi imaculare. Nu pentru Cioran. El „înregistrează” şi farmecul şi şopteşte ca pentru sine: „morţişoară”.

Către final, ca-n poveşti, L.C. se scutură de scheme şi scrie: „Exagerez la rîndul meu. Nu suferinţa i se poate contesta - n-am cum, de unde pot să ştiu?” Ei, da! Şi mai departe: „Aşa cum micul Mozart n-a avut nevoie de experienţă ca să fie desăvîrşit muzician, nici Cioran n-a trebuit să ştie ce-i viaţa ca s-o înţeleagă pînă în străfund.” „Frazele lui Cioran nu se lasă comentate.” Ei, na! Şi ce tot facem noi aici de vreo 250 de pagini? Încep să cred că toată cartea *e* o capcană. Ştie că l-a supus pe Cioran unui tratament care se cuvine răzbunat. Şi mai ştie că „În jurnalul *literar*, nu eşti sincer şi nici nu minţi”. La sfîrşitul cărţii, mai că l-ai lua pe autor de guler să-l întrebi exasperat „Ce pofteşti, măi musiu?!” Numai că, o dată cu ultima pagină a cărţii pricepi, în fine, ce pofteşte şi te dai bătut. Te-ai prins în joc, te-ai oţărît şi nu mai poţi uita inventatorul jocului.

Disciplina finitudinii. În loc de o cronică „tradiţională” la GABRIEL LIICEANU, *Uşa interzisă* (2002), aleg înregistrarea cîtorva întîlniri. Din cel puţin două motive: de mult n-am mai citit o carte cu atîta plăcere, tentată să reţin, să transcriu, să „colportez” urgent tot ce citesc; apoi, *întîlnirile* de care pomeneam mai sus mă provocau mai degrabă la un simulacru de dialog liber decît la înşirarea de descrieri şi aprecieri citice.

Aşadar:

O formulare pentru care sînt de-a dreptul invidioasă: *„disciplina finitudinii”* – cea care îţi spune clipă de clipă că ai un timp limitat, că eşti *vremelnic* . Şi o încheiere de o rară umilinţă: „pesemne că din cauza asta literatura izbuteşte acolo unde filosofia eşuează. Pentru că literatura nu-şi propune să definească, ci doar să *descrie*”. Am scris două cărţi despre *Ştiinţa morţii*, cu dublul sens al sintagmei eminesciene în minte: ştii că mori, în cele din urmă, şi te pricepi să mori ca un meseriaş într-ale morţii. Am descris gîndul morţii drept cel mai bun mijloc de a trăi răspunzător postata de viaţă destinată. Am vorbit despre binele pe care o învăţare a morţii l-ar putea aduce oamenilor, ferindu-i de risipiri şi de iluzii. Despre toate astea scrie Gabriel Liiceanu şi foloseşte un nume uluitor de potrivit: *disciplina finitudinii*. Să gîndeşti viaţa ca pe *o perioadă de zile numărabile* – înţelege, într-un moment crepuscular aflîndu-se, şi Liiceanu – ar putea fi relansatorul mirabil al vieţilor omeneşti; le-ar face mai pline. Învăţaţi să-şi vadă viaţa ca pe un dat finit, ar extrage toate binefacerile muritudinii în loc să cheltuiască pe falsa promisiune a nemuririi. Miopia existenţială ori lipsa de imaginaţie sînt de vină că oamenii se cred nemuritori. De fapt, nici măcar nu se cred, la modul conştient, ci pur şi simplu nu-şi bat capul cu asta. Să ai *precocitatea ţinerii morţii sub ochi.* Cîntăm aria morţii îndelung, toată viaţa, ca pe scena de operă...

Chiar dacă descoperă „cît de nepregătite sînt cuvintele pentru a exprima destrămarea”, ştie la fel de bine, o dovedeşte fiecare pagină a egografiei sale, că tot ele sînt şi „singurul *lucru* de care te poţi agăţa”. Vorba, rostirea, povestea, magia vindecătoare a cuvintelor. Istoria însăşi – lunga poveste a căderii noastre din verb: „Aşadar, cîtă vreme există obiecte ambigue, obiecte care prezintă, oferă, expun şi care, simultan, retrag, ascund, camuflează, totul devine în fond o chestiune de perspectivă şi alegere /.../ putinţa de a face vizibil ceea ce în primă instanţă este ascuns”. Este, oare, şi interpretarea unui text *deziluzionare*?

Etimologii: *plicare* – a îndoi; *explicare* – a desface, a desfăşura. De aici, „jurnalul – un mod de a explica, de a desfăşura în cuvinte sulul înfăşurat al vieţii noastre”. Plăcerea de a găsi formulări memorabile care pot ţine loc de adevăr ferm cînd nu sînt decît frumoase iluzionări. Ar mai fi de discutat cine înfăşoară sulul vieţii noastre? Înfăşurarea e rudă cu

înfăşarea, deci cu ocrotirea. Vezi şi „dragostea de învăluire", cea pe care o simţi faţă de cei cărora le aparţii, faţă de *locul tău* . Viaţa ne e ocrotită excesiv prin alungarea dezvăluirilor incomode. Programaţi să căutăm/acceptăm învăluiri, înveliri, facem efortul veghei prin intermediul jurnalului ca verbalizator al detaliilor la o adică semnificative destinal („nu mă mai interesează decît ceea ce mi se adresează în mod direct"). Dar „luciditatea nu are cotă bună pe piaţa cărţii".

Locul şi *locuirea*, atît de importante pentru cei ne-eliberaţi afectiv de „mitologia locului şi a obîrşiilor", pot fi descrise, azi, şi ca handicapuri. Doar cei eliberaţi de ele sînt echipaţi „pentru întîlnirea cu altă lume". Mă gîndesc că globalizarea duce nu doar la miniaturizarea omului contemporan, ci şi la *ubicuizarea* lui; inşii viitorului vor fi perfect interjanjabili, vor putea fi mutaţi în orice loc, în orice limbă, fără să-şi piardă eficacitatea.

Panica urîtului, depresia – „dezagregare a sistemului de iluzii", un *ca şi cum* al eternităţii din care gîndul morţii să fie periodic alungat. Aici, reţin o subtilă sugestie apropo de un personaj al lui Creangă, leneşul. Eu îl interpretasem ca deviere de la lumea oamenilor gospodari care nu-şi văd capul de trebi şi află, cînd şi cînd, răgazul de a se bucura de *şmichiriile* lumii, degustînd fărîme de inutil şi pregătind marele util, al creaţiei. Expulzarea leneşului părea explicabilă prin inactivitate, prin lenea ca meteahnă de neiertat. Gabriel Liiceanu deschide o altă perspectivă: leneşul a păşit în afara sistemului de iluzii care face posibilă înaintarea cotidiană. Asemeni englezului refuzînd să se mai ridice din pat doar pentru a încheia şi iar descheia nasturi, leneşul e un depresiv. „Depresivul este cel care vede deodată altfel". Versiunea românească a lui Hamlet este leneşul lui Creangă – el a *înţeles* - sătenii îl spînzură ca pe un *dez-iluzionat* - a încălcat legea iluziei. El vede clar prăpastia pe care stăm, prăpastia fiecăruia. Leacul depresiei: „să ai totdeauna ceva de făcut". Noica credea că moartea trebuie să te prindă făcînd ceva, să mori cu rest, nu aşteptînd-o!!!

„Orice se poate spune dacă este bine formulat". Mai mult chiar, orice e bine formulat are şansa de a exista şi de a fi confundat cu *adevărul* (în sensul pe care îl dă Ortega y Gasset: „Zicem că întîlnim un adevăr atunci cînd găsim o anume gîndire ce satisface o necesitate intelectuală resimţită în prealabil de către noi. Dacă nu simţim nevoia acelei gîndiri, pentru noi ea nu va fi un adevăr. Adevăr e, în primul rînd, ceea ce calmează o nelinişte a inteligenţei noastre.")

Viaţa ca alegere tragică: „prin fiecare gest al vieţii mele eu aleg între mai multe posibilităţi şi fiecare opţiune, odată făcută, reprezintă condamnarea la moarte a tuturor celorlalte pe care le-am înlăturat. Prin unica mea alegere eu am remis neantului restul refuzat al posibilităţilor. Înaintarea noastră prin existenţă generează fără încetare neant. Nu numai

ca aruncaţi în lume, dar şi ca aruncători ai propriilor gesturi." „Revenirile sînt tot atîtea false căderi în trecut; regăsirea unui loc după ani de zile nu este de fapt o întîlnire cu trecutul, ci cu *trecerea timpului*."

Despre sinceritate [de fapt, există şi o (ne)sinceritate inconştientă, în absenţa unor reguli asumate ale pudorii, ori cînd totul e calculat după alte criterii, de pildă cele ale cîştigului, fiindcă *sinceritatea* e la modă, o cere piaţa]: există lucruri intime care nu comunică şi nu realizează *comuniune.* Liiceanu are dreptate – faptul că merge la closet nu-i dă sentimentul de solidaritate cu cei care merg la closet. Înţeleg acum altfel cerinţa verosimilului în artă: nu gesturile foarte omeneşti şi general valabile sînt şi general-umane; mă recunosc, paradoxal, în gestul omenesc, desigur, dar deviind de la cel foarte intim. Înţeleg şi altceva: oroarea mea de a mă încadra unei categorii – niciodată nu mi-au plăcut confesiunile despre probleme foarte ale mele pe care să le descopăr „exact aşa" şi la altul, alţii. N-am înţeles niciodată plăcerea, destul de răspîndită, de a vorbi despre simptome ale unei suferinţe resimţite întocmai de celălalt. Am vorbit despre mine numai în termenii diferenţei şi unicităţii, căci în aceşti termeni un celălalt se poate regăsi măcar ca posibilitate la care are acces, ca latenţă, pe care şi-o poate asuma fiindcă e atît de bine spusă încît o înţelege şi o adjudecă „teoretic".[De gîndit mai mult din această perspectivă la *diferenţă*]

Despre modestia vieţii lui Noica: „Cît de *mult* trebuie să ai în tine ca să vrei atît de puţin de la ceea ce este în afara ta?" Îmi vin în minte cuvintele puse în seama lui Francisc de Assisi: „Am nevoie de puţin, şi de puţinul acela am nevoie foarte puţin."

Despre credinţă şi viaţa de dincolo – perfect de acord cu Liiceanu: e vorba despre o problemă reală căreia nu-i corespunde o cunoaştere reală. Deloc explicabilă nevoia, dorinţa de a mima această cunoaştere, cum fac preoţii şi credincioşii, chiar şi cei luminaţi. Siguranţa celor care s-au înstăpînit pe Dumnezeu, lipsa lor de precauţie, complicitatea lor în ignoranţă, uşurinţa cu care îşi apropriază nevăzutul, felul în care vorbesc despre el plescăind de plăcere – construcţii somptuoase menite să combată resemnarea în finit. De ce trebuie să mimezi existenţa unui răspuns şi să-i dispreţuieşti pe cei care nu se supun acestui circ, „acestei pantomime"?? Citat Kant, care ştia că credinţa nu se împacă deloc cu „enorma onestitate intelectuală" a metodei sceptice. Ea, credinţa, pretinde că e *pătrundere* şi *ştiinţă* într-o zonă în care pătrunderea şi ştiinţa încetează. Există, nu-i nici o îndoială, zone întregi ale existenţei despre care nu ştim prea multe, avem rezerve întregi de întrebări fără răspuns, însă nu înţeleg de ce ar *trebui* (căci depre impunere e vorba în discursul credincioşilor oripilaţi de necredinţa ta) să-mi numesc încă-ignoranţa Dumnezeu şi să mă închin ei?!

Şi încă ceva: scrisul ca escavare: „Faptul uluitor al scrisului este că el explicitează, articulînd-o, o cunoaştere prealabilă (infinită) de care eu

nu sînt conştient pînă în clipa scrisului.” *Uitarea* de dinaintea scrisului e *originară*, coextensivă cunoaşterii de care nu eşti conştient PÎNĂ NU SCRII.

„Mai puternic decît pustiul”. Trăind printre saşi, nu mi-am conştientizat dramatic apartenența la o etnie. Cu ei, nimic mai firesc decît să ştie toți perfect româneşte, să vorbească româneşte de îndată ce un român se alătura grupului lor. Tot atît de firesc, românii îşi dădeau copiii la grădinița sau şcoala germană. Nu la fel mi s-au părut a sta lucrurile cînd, în ’65, îmi începeam studenția la Cluj. Am descoperit din prima zi că apartenența la etnia sau măcar la limba română putea fi un handicap. Că într-un magazin, de pildă, româna mea nu reuşea să scoată vînzătoarea unguroaică din apatie şi indiferență. Pur şi simplu părea că nu mă aude. Nişte lucruri se întîmplau aiurea fiindcă *x* era român şi *z* ungur... Am lucrat zece ani cu studenții străini – întîlnirea celor din toate colțurile lumii *în* limba română îi făcea mai toleranți. Asperitățile se netezeau, dar niciodată cu totul. Se iveau mereu puncte fierbinți, răbufnea cîte un vlăstar agresiv al „diferenței”.

Mi-am amintit aceste firave întîmplări citind *Casa melcului*. NORMAN MANEA pune împreună răspunsurile date din ’80 pînă în ’99 diverşilor întrebători, români şi străini. Am vrut să spun, amintindu-mi cele de mai sus, că-i înțeleg, oarecum, agasarea față de „plicticosul şi interminabilul antisemitism care rămîne, împotriva voinței mele, forța centrală perturbatoare a biografiei mele”. Dar şi că nu mă pot desprinde de propria perspectivă, subiectivă, asupra lucrurilor. Că lectura – mai ales în cazul unei astfel de cărți tensionate – e mereu bîjbîită, poticnită, înaintînd temător într-o zonă a subiectivității absolute – *apartenența*. M-a intrigat adesea acest paradox (aparent?) – omul are o nevoie irepresibilă de *a aparține*, de a fi recunoscut de un loc, de un timp, de o comunitate, iar această nevoie exprimă, în cele din urmă, chiar dorința sa de a fi *altfel*, individual, personal. Să fie destin, nu dorință? Eşti *un individ*, n-ai încotro, şi *aparții*, fără nici un drept de apel. Asta şi vrea să spună Norman Manea citîndu-l pe Freud: ce rămîne evreiesc dacă nu eşti religios, nici naționalist şi nu cunoşti limba Bibliei? Rămîne *totul*. Apartenența e constrîngătoare. El doreşte să fie *scriitor român* (şi este, cu vîrf şi îndesat, pînă la capăt!). Dar este obligat să se comporte ca un *evreu* scriitor român. Biografia – nu doar personală –, circumstanțele l-au silit să simtă, de la 5 ani, că deține o calitate stridentă şi supărătoare, pe care trebuie să şi-o ascundă ori ocrotească, indiferent unde se află şi dacă e pedepsit ori recompensat din pricina ei.

Încercarea de a fi *onest* (îmi vine în minte Oscar Wilde!) e obsesivă şi precumpănitoare în toată cartea. Eu una i-am simțit „infernul tandreței”, cum ar spune Alain Bosquet. Să te ştii, să te vrei, să te construieşti om pur şi simplu, fascinat de o limbă anume – patria ta interioară – şi să te vezi împins

mereu să pui accente pe care nu le simți ori pe care, în condiții normale şi oneste, nu le-ai alege să-ți ritmeze fraza existențială. Evreitate, antisemitism, comunism, capitalism. Să fii un om cu minte clară şi privire adîncă, să-ți spui părerile profunde, grave şi expresive, dar să ții tot timpul seama de ceea ce se aşteaptă de la tine. Căci dacă toată lumea te vrea afon, nu poți să cînți decît fals. E legea simplă a supraviețurii. Norman Manea are forța de a produce un text valabil care nu-l reprezintă întru totul, supus fiind unor linii de forță exterioare. Singularizarea e un ideal subtextual în toată cartea, răzbătînd de-a lungul a două decenii. Excepțional titlul volumului: *Casa melcului*. Felul în care revine, în spirale tot mai strînse, mai exasperate, cu aproape aceleaşi cuvinte întrebări stereotipe şi, multe dintre ele, strîmte, arată limpede că autorul plăteşte un tribut, că joacă un rol şi reproduce o partitură. Melc e nu doar limbajul revenit asupra propriilor enunțuri, ci şi povestirea de sine ținută în frîu de un *afară* „plicticos şi interminabil”. Melc e şi *forma* destinală. Ieşirea din formă e sinonimă cu plonjarea în neant. Străin şi nomad mereu, scriitorul îşi apără ultima redută – limba română: „pentru scriitor, un exilat prin excelență, limba este placenta sa [...], este pentru scriitor nu doar o lentă şi exaltantă cucerire, ci legitimarea, domiciliul spiritual. Prin limbă, se simte înrădăcinat şi liber, doar astfel înfrățit cu virtualii săi interlocutori de oriunde. Limba reprezintă adevărata cetățenie, sensul apartenenței – casa şi patria scriitorului. A fi exilat şi din acest ultim şi esențial refugiu înseamnă cea mai brutală descentrare a ființei, acea ardere de tot (*holocaustos*) care atinge miezul însuşi al creativității.”(*Observator*, nr. 168, mai 2003)

„Viața ne este *dată* – credea Ortega Y Gasset – mai bine zis ne este aruncată sau noi suntem aruncați în ea, dar ceea ce ne e dat, viața, este o problemă pe care trebuie s-o rezolvăm în noi înşine.” Mereu punctiformă - – un prezent conținînd tot trecutul şi tot viitorul, şi circumstanțială, ne obligă la interpretări repetate. Nici o interpretare nu durează o veşnicie, mereu se răzvrăteşte vreun *lucru* ce părea aşezat în *numele* său şi obligă la reconsiderări adesea tragice. Evreul este, pe de-o parte, individul cel mai aparținător, fiindcă individualități puternice, dotate, abile *aparțin* mai mult decît la celelalte etnii fără a avea nevoie de apropieri pipăibile (acelaşi *loc*, aceeaşi *limbă* etc.). Apoi, rătăcirea existențială le este mai acută. Evreul îşi poartă *circumstanța* cu sine („casa melcului”), extrăgînd avantaje indiscutabile din libertatea de mişcare şi plătindu-le cu o vulnerabilitate sporită. Metafora melcului pribeag lasă alături şi fidelitatea față de sine şi „ataşamentul față de toate formele de zădărnicie”, dar şi compromisurile menite să asigure traversarea „perorației năucitoare” a lumii contemporane. De aceea, ține seama de îndemnul din tinerețe al lui M.R.P. – poți spune şi lucruri fictive de vreme ce le semnezi. Cade în simplificări anecdotice, corespunzînd aşteptărilor întrebătorului („recitarea” lor pe nerăsuflate la diferite intervale de timp valorează cît o

mărturisire), îngroaşă înspre caricatură, se preface că nu vede asemănări izbitoare între ideologii aparent opuse. Toate acestea – o rezistenţă exemplară la invazia pustiului.

Să mai reţin cîteva perspective. „Nimic nu este mai important decît limba." Un enunţ repetat, aproape leitmotivic, care convine descoperirilor mele despre însemnătatea limbii pe care o locuieşti pentru perspectiva pe care o ai asupra lumii. Norman Manea s-a construit pe sine *în* limba română şi nu înţelege să părăsească singura sa *avere* invulnerabilă pentru avantaje iluzorii. Scriitor român, stăpîn pe o limbă „vinovată" de structura mentală, de simţirea sa şi de modelul de a fi, îşi îmbogăţeşte *stăpînirea* limbii române prin confruntarea cu celelalte limbi cunoscute, dar mereu străine. Dialogul cu „prietenii invizibili" – marii scriitori ai lumi – s-a petrecut cu precădere în limba română, graţie bunelor şi multelor traduceri la îndemînă în România. Scrisul? Soluţia „de supravieţuire, de recuperare, de terapie şi de rezistenţă". Cu atît mai mult cînd „la adăpost nu mai suntem nicăieri", iar, în *Istoria ca circ*, „tragedia umană e devorată de o tragedie şi mai mare: comedia". „În marea piaţă liberă carnavalescă a lumii de azi, nimic nu mai pare demn de atenţie, dacă nu este scandalos, dar nimic nu este destul de scandalos pentru a deveni memorabil."

Să mai spun că secvenţele despre Eliade, despre simpatiile legionare ale unor mari interbelici români, despre antisemitism ar merita o discuţie pe îndelete. Oricum, continuu să cred că orice opţiune politică este, în cele din urmă, incorectă, greşită. N-are încotro. Vorba lui Jose Saramago, ca să existe, Dumnezeu ar trebui să fie unul singur. De vreme ce sînt mai mulţi, *nu* există. Tot aşa, dreptatea omenească ar trebui să fie una singură. Indiferent de culoare, limbă, sex, omul este (sau ar trebui să fie) *om*. Dar dreptăţile, vai, sînt mai multe şi conflictuale. Deci, firesc, *nu* există. Ce poate fi mai naiv ori mai utopic decît să crezi că poţi afla Adevărul cel rotund printre puzderia de adevăruri mărunte şi colţuroase?! Că Eliade nu şi-a pus public cenuşă în cap nu era un gest de decenţă, de apărare a dreptului de a fi avut atitudini circumstanţiale? Eliade vîrstnicul ştia prea bine că politica e scrînteală şi nerozie. Orice politică deformează, dar proliferarea „politicilor" în şi împrejurul „locuinţei temporare a zădărniciei noastre" nu poate fi oprită, ci doar întărită de declaraţii verbale. Norman Manea înţelege prea bine. Şi o dovedeşte cînd vede în destinul evreiesc, destinul uman: „Destinul evreiesc nu este, pînă la urmă, decît exacerbarea, prin suferinţă, a destinului uman. Un exil pasager prin aventura terestră, o sarcastică iniţiere în drama de a fi om printre oameni. Oglinda pe care evreul o întinde lumii nu este deloc complezentă, dar istoria prigonitului care lasă, în popasurile sale, amprenta creativităţii, o urmă spirituală în cultura popoarelor cu care s-a intersectat, rămîne, cred, unul dintre actele umane cele mai tulburătoare. În acest sens, destinul evreiesc afirmă, în

ciuda traumelor sale fără egal, o exemplară forţă constructivă, generoasă, stimulatoare".

Considerînd literatura (arta) română cea mai de calitate producţie românească în toate epocile şi sub toate regimurile, Norman Manea se detaşează lucid şi de lovitul în piept suficient şi fără perspectivă, şi de lamentarea în marginea limbii fără circulaţie şi a ţării mici, şi de dorinţa puerilă de a visa confirmarea prin Nobel a „imaginii" româneşti. Important este ca literatura română să egaleze în spirit şi valoare celelalte literaturi ale vremii. Dacă „instrumentul" meu de cunoaştere, înţelegere şi interpretare a lumii mă slujeşte la fel de bine ca instrumentul (perfecţionat şi rîvnit) al vecinului, totul e în regulă, chiar dacă el, vecinul, deocamdată, nu mi-l cunoaşte. Pătrunderea literaturii române în conştiinţa lumii ţine de răbdarea (şi dibăcia) fiecărui scriitor în parte. Dar literatura română poate fi bună şi „utilă", în sensul racordării la „starea mondială" a omului, şi între timp.

Ar mai fi de discutat despre rezistenţa la Rău, despre oportunisme şi compromisuri, despre singurătatea zgomotoasă, despre (ne)valabilitatea universală a modului occidental, despre primejdia neofascismului, despre comunismul artificial din România şi despre „corupta democraţie" de pretutindeni. Şi iar despre scrisul ca salvare şi limba română ca unică patrie. Cu alte cuvinte, despre o carte densă şi incitantă de citit rînd cu rînd, dar, mai ales, printre rînduri.

„Ceva simplu şi pătrunzător". *Cronica melancoliei* mi-a readus în minte „tropotul neliniştitor" pe care Lucian Raicu îl identifica (în 1981) în poezia ILENEI MĂLĂNCIOIU, impresia de forţă ivită din fragilitatea „prea omenească a simţirii", din tonul de „elevată umilinţă fraternă", („În treacăt fie zis degetul nu este pe rană / este pe inima goală"). În 1987, scriind despre *Călătorie spre mine însămi*, remarcam maniera pătimaş-lucidă a autoarei: nu calitatea de martor, exersată de Ana Blandiana cu dexteritate, părea să-i fie la îndemînă, ci aceea de camarad pe frontul complex, himeric, labirintic al cuvîntului - nu are detaşarea scrutătoare şi calculată a celui aflat (trimis) la faţa locului, ci lipsa de cumpătare, nesăbuinţa candidă a celui care mărşăluieşte alături, umăr la umăr, insistent, cîteodată nechemat şi nedorit, cu o generozitate şi o nevoie de „încorporare" prăpăstioase. Degetul pe inima goală din versul de mai sus poate numi etalarea pe tarabă, în văzul tuturor, a sentimentelor, neascunderea, rostirea făţişă, dar şi, ca în Ardeal, *foamea,* aproape hămesirea - lucrurile se iau la noi „pe *inima* goală". O încercare de a-i apropia, atunci, secvenţele călătoriei de *Sonatinele* lui Radu Cosaşu eşua net - viaţa pură şi simplă, ficţionată de supravieţuitori, era eludată sistematic de Ileana Mălăncioiu în ciuda, ori poate din pricina, supralicitării instanţei subiective. Totala contopire cu „cadrul" este la

cronicara melancoliei o calitate şi o carenţă. Incită, convinge pe segment, poate fi prozelitică, dar sună mereu părtinitor. N-are prevederea un pic rece a ardeleanului care gîndeşte de două ori, pe îndelete, înainte de a trece la faptă (la cuvînt). Are, din contră, febrilitatea nestăpînită şi comportamentul capricios al locuitorului cîmpiei meridionale: ignoră primejdiile ce-i pot apărea în cale fiindcă sînt, oricum, prea multe, venind, furiş, din toate părţile. Gesticulează şi vorbeşte „neacoperit", pripit, sub imperiul clipei. Nici o colină pe care să-şi aşeze pîndarii şi, deci, nici o tihnă. „Noi şi ai noştri" funcţionează caragialesc, zgomotos, instabil, visceral şi umoral. Nu întîmplător îşi aşează Ileana Mălăncioiu cronicile sub semnul repetatelor trimiteri la Caragiale (ironic şi autoironic) şi al umorii negre. „Cerneala melancoliei" este a locuitorului cîmpiei - pătimaş, nevricos, dornic să se asocieze, suferind trădări şi „ambetări". Cînd Andrei Pleşu o întreabă, şocînd-o evident, de vreme ce secvenţa e repetată: „La urma urmei, chiar crezi că am fost atît de prieteni?" - nu comite o impoliteţe, ci „pune în abis" o grabă, şi propune o definire, aş zice, ardelenească a rosturilor prieteniei. Asumarea posesivă şi unilaterală îşi are primejdiile sale. Prietenul *meu* înseamnă recunoaşterea unei apartenenţe, a coincidenţei de atitudine, a responsabilităţii faţă de *tot* ce este celălalt, Prietenul. În Ardeal, „al nost" e cel din familie, de acelaşi sînge, pentru care *eşti* răspunzător. Celălalt, om de treabă şi cumsecade, nici vorbă, e „de-a lu'" cutare şi *suntem*, eventual, prieteni, cu pluralul reciprocităţii convenite.

Cînd Ileana Mălăncioiu mărturiseşte (acolo, în *Călătorie*...) despre „sufletul meu înclinat să nu prea mai creadă în minuni", minte şi aşteaptă, copilăreşte, dezminţiri. Poeta, marea poetă, există tocmai fiindcă crede neabătut în minuni. Supraînvestirea afectivă a teritoriului politicii, cu impurităţi patetice extrem de personale şi expresive, are drept urmare în *Cronica melancoliei* densitatea contextuală şi subtextuală a frazei. Cele mai multe pagini sînt memorabile (nu neapărat „adevărate", dar ce-i la urma urmei, Adevărul?!). Poţi fi tentat să citezi totul, te simţi constrîns la însoţiri şi înrolări şi… te aperi excesiv. Fiindcă autoarea crede în minuni şi discursul său se situează într-un teritoriu cumva supra-real. Pusă sub semnul rupturii şi al melancoliei, ambele atitudini pătimaşe, umorale, cartea tulbură imaginea (După Cioran, melancolia conduce spre „cunoaştere fulgerată, gust pervers al identităţii şi oroare de nou". La Milton, Satana e melancolic, adică ştie să alterneze sau să amestece rîsul şi plînsul, să le alăture ironia…). Nu e poziţia unui analist imparţial, ci spovedania unei „îndrăgostite". Motivaţiile sale sînt subiective, cristalizînd (im)previzibil ca celebra creangă de la Salzburg stendhaliană. Societatea contemporană nu e supusă unei radiografii, ci unei „egografii". Autoarea declară alintat: „nu mă pricep aproape deloc la politică" - pentru

a emite îndată enunţuri tranşante, categorice, definitive (oroare melancolică din nou?!) despre tot ce mişcă (sau stă pe loc!) în politica tranziţiei şi post-tranziţiei. Declaraţia e contrazisă de insistenţa descrierilor şi disecărilor de iţe şi fiţe politice, dar e susţinută de accentul personal şi, iarăşi, nesăbuit al „partinităţii" („eu sînt *pro*…). Intelectualii la care referă textele nu sînt nicidecum o clasă omogenă. Atacaţi ori apăraţi *in corpore,* ei nu se supun dorinţei ardente de front comun a autoarei. Chiar dacă aparţin unui partid, unei grupări ori doar unei „bisericuţe", îi caracterizează excentricitatea şi gesticulaţia obstinat centrifugă. Apartenenţa ultimă şi hotărîtoare e la propria sensibilitate, la inteligenţă, la orgoliu, diferenţă, unicitate. Cuprinderea e diferită, fireşte, iar coloana vertebrală cîteodată cu accese de maleabilitate. Ileana Mălăncioiu pariază pe toate astea „militînd" însă, paradoxal, pentru uniformitatea înregimentării. Firesc, cînd „o apariţie editorială nu mai are nici pe departe însemnătatea pe care o avea cînd erau cărţi mai puţine însă lumea credea mai mult în literatură", orgoliul, vanitatea îşi cauză supape. Poate apărea chiar supărarea pe sat a ciobanului. Trecătoare.

Ileana Mălăncioiu are abilitatea şi curajul de a pune sub ochii cititorului creşterea şi descreşterea *iubirii* sale. Acesta îi simte părtinirile oarbe (sau orbite) din prima parte a cărţii. Fiindcă inteligenta, profunda, sensibila autoare plăteşte, evident, tributul entuziasmului necenzurat faţă de cei *hărăziţi* (e vorba despre iubire!) a fi „ai noştri" şi al urii viscerale, ori măcar al resentimentului nenuanţat, primar şi nediferenţiat faţă de „ai lor", „ai celorlalţi". Împărţirea în tabere subminează intelectualitatea discursului. Altminteri nu s-ar înţelege de ce acceptă rafinata poetă derogări de la „arta cuvîntului"; de ce cade în stereotipii aproape supărătoare, în încremeniri denominatoare. De ce repetă, stîngaci şi încăpăţînat, aceleaşi etichete simpliste (albe şi negre), „de gaşcă", de parcă nimic, dar absolut nimic nu s-ar fi schimbat pe lume. De ce sînt atacaţi unii după criteriul „nu e cu noi, deci…" şi, dimpotrivă, sînt imaculaţi alţii cu o consecvenţă plicticoasă fiindcă adulatoare...

Ileana Mălăncioiu adoră necondiţionat şi îşi apără cu dinţii iubirea. Cînd „iubitul" o dezamăgeşte, are loc ruptura, dar nu e nici ea lucidă, rece, detaşată. Autoarea loveşte exagerat, cu patima vindicativă a celei părăsite.

Ceea ce stăruie însă ca o pîclă în cartea Ilenei Mălăncioiu e „orizontul politic posomorît" de după dezlănţuita bucurie de trei zile a românilor, în 1989. Poeta are o nevoie aproape obsesivă de comuniune, de „fraternitate". Ar vrea să fie *împreună*. Atitudinea sa, însă, e literară. Pledoaria e literatură. Ar putea fi adevărată, chiar este adevărată, însă cumva paralelă cu lumea pură şi simplă (sau impură şi complicată). Eseistica sa politică e utopică în măsura în care vorbeşte despre o lume organizată în imaginaţie, după reguli fantasmatice, la care lumea reală

răspunde rebel, cînd răspunde. Interpretată atent, poate defini condiția omului contemporan și furniza date pentru o eventuală terapie. Supusă *acelorași unități de măsură*, indiferent de …, sub o privire atît de atentă și de pătrunzătoare, lumea românească de azi ar fi putut beneficia de o anamneză corectă și necruțătoare. Așa, diagnosticul se poate citi printre rînduri, dacă ești dispus să diseci firul în patru. Oricum, rețin: „melancolia e un pas spre poezie” - aceasta e, poate, cheia. Poeta nu s-ar împăca niciodată cu o existență „pro” și cu un „contra” subînțeles, tiranic, limitativ. Așteptarea „schimbării adevărate” ar avea lungimea (eternitatea) și rezistența așteptării lui Mesia în lumea creștină. Ar cere unitate de ideal prin unitate *în* ideal, fără delimitări gălăgioase „ai noștri”, „ai lor”…

Altminteri, *Cronica melancoliei* este și o carte a trezirii, a dezmeticirii. O carte necesară care se citește cu folos. O fișă de observație plină de sugestii și de semne de întrebare. Nevoia de „ceva simplu și pătrunzător” a poetei, mărturisită în excelentul interviu acordat Martei Petreu (textul cel mai consistent al volumului, în care, călătorind spre sine, I.M. *ne* re-găsește) e ceea ce rămîne dincolo de privirea adesea aburită a celei rătăcite (cum altfel) într-ale politicii. „Nu mi-am dorit, deci, niciodată să fiu bărbat. Am făcut ce aveam eu de făcut.” Da. Ceva simplu și pătrunzător.

Revelațiile *Gabrielei Melinescu*, 33 la număr, sînt, din unele unghiuri de vedere, o carte pre-făcută. Cînd „pre-facerea” înseamnă interpretare, dar și deviere fantasmatică, facere dinainte, dar și repetare magică a ceea ce a fost și merită să rămînă; minciună (adică poezie), dar și suspendare nedefinită a facerii definitive. „Tot ce am văzut mai înainte s-a pierdut deja, trebuie să repetăm această zi, în una din zilele în care ni se va părea că nu trăim.” Revelațiile sînt jurnalul de bord al acestor zile goale, în care, ca-ntr-o poezie a GABRIELEI MELINESCU, „… se roteau în umbră mirodenii/ și o durere zburătoare sferic,/ un dialog nepăsător purtam/ cu cineva din întuneric”. Trupul de copil „sub pernă adormit” e scos din ațipire, numără „de la început încet” întîmplări anume, cu evlavia firească a rememorării: „stau în genunchi și luminez”; „îngenunchez, în amintiri îmi e rostul”. Cartea pune laolaltă, fără o logică aparentă, *amintiri* căzute din istoria personală în cea a generației, a epocii chiar – amintirea are nostalgii, melancolii, tristeți, dar trecerea timpului îi adaugă autenticitate, patină, o transformă în document: ceea ce povestești azi despre azi e a simplă întîmplare, ceea ce vei povesti poimîine despre azi e istorie –, și *comentarii*, eseuri, și ele atinse de aripa poeziei. Ca și în volumele de versuri, stăruitoare este oscilația, uneori dureroasă, alteori desfătată de propria-i pendulare, între *nimeni* și *pereche*. Obsesia ori, mai degrabă, dorul androginiei – androginul fiind întrupare a singurătății duble – este/ar putea fi marca poetei.

Învăluind mai pe-ndelete dezvăluirile Gabrielei Melinescu, sînt tentată să joc rolul glasului din întuneric, să intru în dialog. Să-mi amintesc aici că, în arabă, „rănitul” și „interlocutorul” au același nume. Cucerită de revelațiile poetei și vag cîrtitoare, răspund din „off” – sau, mai pe românește, „țiganiadesc”, complementar și afin, în cele din urmă.

Așadar:

Revelațiile sînt prefațate de o *Evanghelie a humorului*. Nu știu de unde bănuiala pripită că „femeile urăsc în mod deosebit cărțile lui Rabelais fără să le citească”. E limpede că autoarea iubește ospățul rabelaisian, furnizînd singură contra-argumente. Ea are înțelepciunea care vine din humor, dar humorul e cu totul rarefiat. Tonul singurătății melancolice, cu valențe nenumărate irealizînd viața – ca la un Emil Botta, de pildă – este specific poetei. Că „poezia e poezie și viața e viață” e o pledoarie prefăcută. În fond, invocarea lui Rabelais are rostul de a introduce *tema* revelațiilor: „copilăria este un teatru burlesc plin de energii pentru a inventa lumea în fiecare zi”. În acest spațiu privilegiat al uimirii triste și înțelepte de copil precoce se petrec toate secvențele cărții. Rîsul nu-i la el acasă în acest teritoriu. Aici se surîde, lăsînd să se înțeleagă că înțelesurile s-au așternut în straturi nenumărate. Gesticulația rămîne esențial poetică.

Să fii copil crescut printre cimitire, în vecinătatea Crematoriului și a Abatorului și să vezi un poet cu ochiul liber înseamnă să dobîndești o aură. Bacovia palpită în paginile evocării. Apariția sa încetează o dată cu mărturisirea: „m-am purtat printre ei ca și cum aș fi zărit o frunză din rai”. Încă vreo douăzeci de rînduri băltesc inutil ca pentru a spulbera o vrajă, a dilua poemul venerării.

Alte „replici”: Fascinația epicului nu stă în *neelucidare* (aceasta e „partea” poeziei, a vieții și a filosofiei), ci în falsa, amăgitoarea elucidare. Deschiderea are, cred, sensul șiragului de pre-făcute elucidări posibile. Distanța e de la întrebare la răspuns provizoriu. Apoi, „bucuria care nu mușcă” a scrierilor lui Caragiale ar fi de nuanțat. Tocmai „mușcătura” e cea care bucură: senzația tare a dez-pielițării brutale. Ea ține de terapeutică. De aici eternitatea sa. Împielițările generațiilor succesive încap comod pe miezul despuiat, deșucheat. Mai mult, Caragiale „face parte din șleahtă” – în asta stă puterea operei sale –, chiar dacă e lucidul ei, dez-amăgitul și dez-amăgitorul. Tocmai de aceea.

Nuanțele hermetismului la Ion Barbu pare un bun îndreptar pentru străini. Nuanțarea „stării de hermetism” deschide spre teoria comunicării și a interpretării, cu aluzie la enciclopedia personală a cititorului. Comentariul poetei se înalță în cîteva rînduri sobru, doct, teoretizînd cu oarecare apăsare și uitare de sine, pentru a-și lua seama în urmă și a înflori totul cu presimțiri și alunecări lirice. Am chiar impresia că revelațiile Gabrielei

Melinescu sînt, ici-colo, anume generalizatoare şi cumva neterminate pentru a provoca dialogul. Sînt, astfel, fragmente dintr-un tratat despre ieşirea din fatala singurătate şi din muțenie. Textele provoacă replici, cheamă. Cînd poeta (şi plasticiana) vorbeşte despre poezia nonfigurativă (asemeni picturii şi muzicii, de ce nu?), de exemplu, cuvintele ei spun altceva decît spun. Fiindcă e limpede că „nuanța inefabilă" nu exclude nici înțelesul, nici mesajul. Că absența flagrantă a concretului tradițional nu e sinonimă cu non-sensul...

Trecutul înseamnă, pentru Gabriela Melinescu, viață şi lecturi. Întoarcerile pe propriile urme cînd „băsmuiesc" despre altădată, cînd „băsnesc" pe marginea unor staturi istorice. Poeți, pictori (Baudelaire, Rafael, Bosch, Van Eyck, Chagall etc. etc.) sînt desenați cu o plăcere evidentă, fraza imitînd pensulația, cuvintele colorîndu-se în joc de lumini şi umbre. Rețin, în treacăt, o curioasă, nedefinibilă obsesie pentru morțile ciudate. Poeta lucrează cu instrumentarul unui arheolog-poet. Din cioburi *reale*, concrete, bine cunoscute, reconstituie în voia imaginației „vasul" întreg, aşa cum a fost ori ar fi putut să fie: „trecutul, ca un caleidoscop cu cioburi mişcătoare, se roteşte într-un sens imprevizibil, niciodată la fel". Ne-trăiri sînt chemate să trăiască. O ficțiune (halucinație, vis) e orice călătorie. Locurile reale se schimbă, neschimbate sînt numai locurile memoriei, întrupate paralel cu „realul" şi suportînd remanieri.

Îndrăgostită de cuvinte – „mai presus de orice iubesc cuvintele, cuvintele cu sens de sine stătător în afara altor sensuri, cuvintele-univers. Ah, şi neputința noastră naturală de a deosebi bine lucrurile unele de altele şi încercarea noastră disperată de a le defini cu ajutorul cuvintelor, adică de a face din sensuri bine exprimate un sens mai generos, mai aproape de înțelegerea omenească" –, Gabriela Melinescu „pygmalionizează", ca un profesor Higgins, prin „măhălăli", evocînd rostiri personalizate, şi deplînge înaintarea tot mai mută, mai mecanizată a veacului: „se lasă un amurg peste curtea noastră veche, vine ceva nou pe care habar nu avem de unde să-l apucăm".

Frecvența cu care descopăr în cărțile din urmă ale contemporanilor noi trimiteri la basmul *Tinerețe fără bătrînețe şi viață fără de moarte* ar putea fi simptomatică (vezi la Mircea Muthu ori la Ion Mureşan). Pentru Gabriela Melinescu „Valea plîngerii" ar fi calea re-intrării în umanitate prin asumarea tristeții, a limitei. Prin recuperarea sentimentului ca dimensiune umană *sine-qua-non*, se pot descifra semne că secolul 21 ar putea fi, într-adevăr, poetic, cum îl visa Marcuse. O eră a poeziei, a atitudinii poetice în stare să redea eului unicitatea şi să-l împace cu Lumea.

Mă opresc aici doar fiindcă s-a făcut tîrziu. Ar mai fi multe de povestit cu revelațiile Gabrielei Melinescu. Semn că sînt „adevărate". Sau „adeverite".

Viața ca o corectură. Ziaristă de eşalon fruntaş, autoare a romanelor *Balada celor rău iubiți* (1973), *Mai multe inele* (1979), *Muntele de pietate* (1983), *Cumpărătorii* (1985), care au scos în evidență mai degrabă calitățile ziaristei, ochiul ei scrutător, predispus la izolarea din cotidian a detaliului semnificativ, capabil să facă măcar legendă de nu istorie, TIA ŞERBĂNESCU semnează acum un roman/egografie de o factură cu totul specială, în care autorul renunță la obligația disimulării, se arată pe scenă şi-şi rosteşte răspicat indicațiile regizorale, arta fragmentului, a mozaicului aparent neorganizat, aleatoriu ca viața însăşi, fiindu-i instrument supus şi extrem de propice. *Femeia din fotografie. Jurnal 1987-1989* (2002), carte dedicată *Mamei* cu o ambiguitate pe care, abia citind romanul, o descoperi unde credeai mai puțin că încap ambiguități. Refuz s-o citesc ca pe un jurnal asupra căruia nu s-a intervenit înainte de publicare. Nu fiindcă n-aş fi în stare s-o cred pe autoare, ci fiindcă nu mă interesează nicidecum asemenea precizări. Scrisul este sau nu este document funcție de adevărul nedatat/nedatabil pe care îl conține şi exprimă. O scriitoare de subtilitatea incomodă a Tiei Şerbănescu nu-şi poate întemeia discursul „pe bune" pe astfel de amănunte şi şmecherii. De aceea, să spun aici că, oricît de bine intenționat şi elogios, cuvîntul înainte semnat de Dan Cristian Turturică n-ar fi avut darul să mă îndemne la lectură dacă aş fi luat cartea „la rînd", pagină de pagină. Noroc că nu l-am citit decît la sfîrşit. Căci sintagme precum „mecanism abrutizant", „demonstrație pedantă", „maximă luciditate", „putreziciunea vremii", „devastatoarele consecințe" au, deja, darul să mă alunge. Descrierea nu mi s-a părut „sufocantă", ci expresivă şi fină, cenzura e pentru autoare un concept complex („cea interioară, care-mi interzice să mă apropii prea tare de propriile mele intimități; a doua mă obligă să păstrez tăcere asupra intimităților celorlalți; a treia nu-mi dă mînă liberă să vorbesc despre ce se întîmplă în jurul nostru"), nicidecum un motiv masochist. Un text escortă inabil şi bătrînicios, ca să mă limitez la eufemisme, la o carte de uimitoare tinerețe-matură şi flexibilitate-necruțătoare. Dincolo de o oarecare predispoziție cîrtitoare, care o deconspiră pe ziaristă (ziaristul e, inevitabil, prin chiar cerințele profesiunii sale, un ins pripit, obligat să tragă concluzii înainte de a avea dosarul pus la punct de trecerea unui anume răstimp, să exagereze cu bună ştiință pentru a crea eveniment acolo unde pare să fie o simplă, trecătoare întîmplare, să comenteze adesea ca un extraterestru căci e absurd să crezi că e la zi cu bibliografia tuturor temelor pe care le dezbate, totuşi, profesoral), Tia Şerbănescu e în această carte nu ziarista, ci „femeia din fotografie". Editura Compania (pe Adina Kenereş am pariat de mult, iar Petru Romoşan mi-a fost, o vreme, elev incomod, mustind de promisiuni rebele), dacă ea e vinovată, a găsit o copertă excelentă. Ea

conține, nu întîmplător, îmi place să cred, două personaje distincte: în colțul din dreapta, colorată, la pîndă, cu ochii pe cotidian, Ziarista în carne şi oase, aş zice; în *background*, secondînd-o implacabil şi pe cea colorată, Scriitoarea. Într-o sepia atemporală, ne-datată, adică, gata să spună despre ceea ce a privit îndelung, a moştenit şi e gata să transmită mai departe, a întrevăzut dincolo de cotidian şi la o distanță ruminantă de semnalmentele unei epoci anume. Această Tia Şerbănescu face autobiografie cu îndrăzneala reținută a martorului deloc indiferent la nuanțe. Deşi aflăm o sumedenie de amănunte cîteodată ținînd de culisele unei vieți, nu ni se pune pe tarabă nici o intimitate. Aceasta poate fi descifrată din enunțuri tăioase, vag didactice, din modele şi contra-modele comentate mereu înalt, niciodată coborîte pînă la bîrfa picantă. Această Tia Şerbănescu îşi povesteşte prietenii şi ne-prietenii cu acelaşi ton... ardelenesc, aş spune, dacă nu m-aş teme de acuzația de părtinire zonală. Altfel spus, nici în cazul lor nu dezvăluie intimități, ci schițează, cu remarcabilă ştiință a detaliului semnificativ în ordine umană, portrete memorabile. Tot această Tia Şerbănescu ignoră cenzura care nu-i îngăduie să spună deschis ce crede despre timpul prezent (1987-1989), şi spune printre rînduri, dorindu-şi să nu i se pretindă să-şi demonstreze curajul. Adică, să nu i se ceară, ei, scriitoarei, să apeleze la alte arme decît cele care-i sînt proprii ori să mimeze fapta curajoasă, dacă bine am priceput mesajul. Fiindcă în portretul scriitorului adevărat intră şi o doză de înțeleaptă răbdare, o înțelegere superioară a devierilor inerente istoriei omeneşti, o cunoaştere mai adîncă a rosturilor celui care om al faptei nu este. Vistiernic al ființei, scriitorul are grijă nu să nu se întîmple, ci să nu se uite cele întîmplate. Căci din această ne-uitare se poate ivi, uneori, leacul pentru o comunitate: „N-o să spun cum am trecut prin ele [diversele alarme şi lucruri alarmante] pentru că nu merită. Atîta minte am şi eu ca să-mi dau seama că toți cei care consemnează catastrofele o fac degeaba. Întîi, pentru că s-a dovedit că nimic nu poate să le oprească dacă trebuie să se întîmple; şi al doilea, pentru că e clar că nimeni n-a învățat nimic din ele". Ideea cu învățatul din experiențe trebuie să fi fost a unui bărbat, glumeşte sec autoarea, amintindu-mi de sclipitorul Mark Twain care credea acelaşi lucru, fermecat de dexteritatea cu care viața te atacă mereu pe partea neexperimentată („există ceva dornic de pierzanie în ființa noastră, şi acel ceva îşi face cheful pînă la urmă, oricîte măsuri înțelepte am lua.").

Prin urmare, din cartea Tiei Şerbănescu poți afla cîte ceva despre „epocă", chiar în pragul destrămării ei. Despre puținele semne la vedere ale acestei iminente destrămări. Dar afli mai ales despre destine legate de al autoarei, despre cum pot folosi acestea ca revelatori ai condiției umane, despre legi funcționînd pe deasupra tuturor epocilor. Aleg cîteva, fireşte pe cele care fac parte şi din *decalogul* meu, într-o descriere întîmplătoare

pe care mi-o doresc invitație la lectură.

Înainte de toate, un motiv care revine insistent şi se rosteşte din cele mai diverse perspective este cel al pariului pe inteligență. Nu pe deşteptăciunea şmecheră, ci pe mintea dată omului ca să vadă în jurul său, oricît de incomode ar fi priveliştile: „N-am cunoscut niciodată oameni cărora gîndirea să le facă vreun rău deosebit; mai degrabă absența gîndirii sau, poate, o gîndire incorectă să-i fi pierdut sau să le fi accelerat pierderea de sine". Fără nici o îndoială, experiențe din propria biografie au accentuat o anume atitudine față de cei ce abdică de bună voie de la condiția de om care gîndeşte, dar repetatele aduceri în pagină ale chestiunii se explică şi prin stridența exemplului oferit de atît de mulți dintre semeni, cu o nesăbuință punînd în pericol bunul mers al comunității, nu doar al minții lor împotmolite în alcool: „Mai toți au ajuns la ultima expresie a existenței pe acest pămînt, s-au redus într-un mod care ar trebui să stîrnească şi mila, nu numai dezgustul, şi au revenit la primul sistem de semnalizare: țipă, plîng, lovesc, urlă. [...] Aceste vieți de orbi care bîjbîie în căutarea unor sticle nu mai aparțin de mult vieții propriu-zise. Sînt altceva, şi nu doar simple ratări". „Oricum ar sta lucrurile şi cu riscul de a părea încuiată, tot nu pricep de ce aleg oamenii de bunăvoie să-şi piardă luciditatea, fie şi pentru un ceas-două sau mai multe [...] Grotesc în acest tablou [al beatului criță] nu e atît spectacolul indivizilor reduşi cu bruschețe la tot răul ascuns în ei, cît consimțămîntul la această pierdere de control asupra singurului lucru pe care îl mai avem în mod sigur".

Apoi, cu o frecvență inevitabil asemănătoare („nu pot să nu observ, cu oarecare umilință, ce puternic e misoginismul globului pămîntesc"), Tia Şerbănescu atinge problema spinoasă a raporturilor dintre sexe. O face de pe poziția femeii inteligente şi dez-încîntate, în stare să vadă prejudecățile la lucru şi acolo unde abilitatea îndelung exersată a perspectivei falocratice ştie să adauge sulemeneli egalitare şi corecte politic. Se pot desluşi adesea, printre rînduri, amănunte ale tensionatei condiții feminine într-o țară socotită de statistici occidentale printre cele mai misogine. Tia Şerbănescu are curajul de a crede *altfel* decît o tradiție împotmolită în comode prejudecăți într-o sumă întreagă de probleme. Vorbe frumoase despre „sfînta" instituție a familiei, despre singurătate şi independență, despre moarte şi datorii filiale sînt spulberate cu gesturi calme şi nete, în sentințe nicidecum suficiente, ci îndelung rumegate, cîntărite cu o minte obişnuită să nu se lase amăgită: „Există cazuri în care viața cu un părinte nepotrivit e mult mai aberantă decît fără el[...] Am simțit întotdeauna şi, oricît de ciudat ar părea, încă de copil, că nici un tată nu ştie «ce e aia rău şi ce-i aia bine». Se vede cu ochiul liber". „Şi independența nici nu prea există. Ceea ce numim aşa sînt schimbările de stăpîni sau intervalul dintre ele. Lucrul e valabil şi pentru bărbați, slavă

Domnului. I-am studiat suficient ca să-mi dau seama că sînt mult mai slabi moralmente decît femeile, iar această concluzie a fost departe de a-mi produce vreo bucurie, pentru că era limpede că nici dinspre partea lor nu se întrevede posibilitatea vreunui sprijin adevărat."

Epoca agonică pe care o acoperă jurnalul – să spun încă o dată, fără nici o secvență datată, care să-şi fi pierdut valabilitatea prin trecerea timpului! – o învăţase deja pe autoare că adevărul e o vorbă frumoasă ori, cel mult, o frază electorală, nicidecum ceva la îndemîna oamenilor, căci „există întotdeauna o impuritate care aparţine prezentului şi care tulbură apele, şi aşa nu îndeajuns de limpezi, ale trecutului, oricît de aşezat ar părea el". Privită de la o distanţă înţeleaptă, istoria lumii îşi deconspiră monotonia şi inerţiile: „Ar reieşi de aici că secolul nostru nici nu se deosebeşte, în definitiv, de celelalte, ci le repetă doar erorile, cu mai multă experienţă, cu rafinament şi cu alte mijloace". De aceea, secvenţele de dosar al restricţiilor şi agasărilor pe care le-a avut de îndurat ziarista, prea lucidă pentru vremuri mereu tulburi, nu au nimic din lamentările atîtor „victime" descoperite „după război", nimic revendicativ. Ele înregistrează atent ca să nu se uite. Protagonista nu speră despăgubiri fiindcă ştie foarte bine că prezentul nu poate plăti pentru trecut decît prin abuzuri de semn schimbat. Trecutul nu se plăteşte, ci, în cazurile fericite, se înţelege şi se asumă, ca un *memento*.

Într-o vreme a aparenţelor, a fardărilor grăbite şi interesate, Tia Şerbănescu îşi declară iubirea pentru lucrul bine făcut, încrederea în binele care ţi se promite după truda amestecată cu dăruire, preţuirea pentru omul adevărat, indiferent pe ce treaptă socială s-ar afla: „Cine nu-şi ia în serios meseria n-are cum să-şi ia în serios viaţa". „Tuturor trebuie să le recunoaştem importanţa, şi nimic nu-mi stîrneşte mai rapid admiraţia decît un lucru făcut cum trebuie". Să mai adaug fina pledoarie în favoarea „cetitului" şi, indirect, neîncrederea în previziunile apocaliptice vizavi de destinul cărţii („Le datorez mult cărţilor. Ele m-au apropiat de viaţă mai mult decît viaţa însăşi"), pagini excelente despre modestie şi orgoliu, despre patima scrisului, despre pată cu întreaga ei filosofie (!), despre prostie, despre literatura vremii, despre cantitatea de simţire conţinută de scrisul unora sau altora dintre contemporani (Nicolae Manolescu se bucură de o atenţie deloc confortabilă!). Într-un cuvînt, o carte cu care poţi sta de vorbă cu sentimentul, tot mai rar astăzi, că n-ai pierdut vremea.

Un fel de „*Teritorii*". Am terminat de citit ultima pagină a cărţii lui RADU ŢUCULESCU, *Aventuri în anticameră* (2001) şi m-am surprins mormăind ardeleneşte: „Fain!" Mi se mai întîmplase ceva asemănător cu mulţi ani în urmă, cînd am citit *Teritorii*-le profesorului Mircea Zaciu. Acelaşi sentiment că tocmai încheiasem o experienţă plăcută, că asistasem

la spectacolul (scînteietor, adesea) al unei personalităţi şi că autorul mă viza chiar pe mine, într-o complicitate încîntătoare. Cărţile bune îmi dau mereu acest sentiment, şi el, bun: că eu, cititorul, contez, că autorul cu mine stă la taclale, mie mi se destăinuieşte, oricît de multe persoane distincte ar însemna acest „eu". Fireşte, asemănarea n-o duc mai departe de acest sentiment al meu (deşi am crezut mereu că, între cărţi, sînt posibile cele mai neaşteptate asemănări!) şi de, în plus, vaga perplexitate critică de după lectură: „În fond, ce am citit?" Cartea nu are nici un subtitlu. O defineşte, însă, foarte larg şi, tocmai de aceea, exact, deopotrivă, Colecţia: *jurnale, memorii, note de călătorie,* adică, ODISEU. *Aventuri în anticameră* e un jurnal intersectat de secvenţe memorialistice şi de note de călătorie, însă toate atît de abil imbricate, încît construcţia finală îşi pierde fragmentaritatea, oricît de marcată, altminteri, în pagină, şi „dă" un roman autobiografic alert, picant, dezinvolt, de o gravitate mereu gata să izbucnească în hohote de rîs molipsitoare, cu şăgălnicii ironice, comentînd avizat şi implicat cele mai diverse şi mai actuale feţe ale lumii de azi şi ieri, însă neuitînd să-şi joace neimplicarea, cu o prefăcătorie ţinînd de „fiziologia" artistului care se respectă. Amintirile personale, îmbrăcate, de obicei, într-o haină metaforic-lirică menită, culmea, să păstreze distanţa şi să scoată confesiunea de sub primejdia sentimentalului ieftin ori a melodramei, răspund în canon subtil faptelor diverse inserate paginii cu poftă de povestitor înrăit şi de moralist deghizat. Amănuntele turistice, capcană mortală pentru autorii-fără-har-de-note-de-călătorie, sînt şi ele dozate cu o stăpînire a detaliului semnificativ care trădează reporterul profesionist. Multi-profesionist. Absolvent de Conservator, instrumentist al Filarmonicii clujene, prozator ingenios („inconformist, incomod, incisiv, ambiţios" îl descrie Ion Simuţ pe coperta IV, numărîndu-l printre „scriitorii români contemporani de excepţie"), cu un umor exersat de personajul în carne şi oase ce se află spre desfătarea multilor amici (e calitatea esenţială a numitului Radu Ţuculescu: această veşnică şi deloc obositoare bună dispoziţie, zîmbetul şi povestea proaspătă cu care te întîmpină, felul în care refuză, cu discreţie şi înţelepciune, să pretindă celuilalt un umăr de plîns necazuri personale – de care, nici o îndoială, nu duce lipsă –, aerul că se bucură de întîlnire şi crede de cuviinţă să umple clipele, orele, chiar, de împreună petrecere cu ce are mai bun şi mai durabil în el...), traducător de literatură elveţiană, om de Radio şi de Televiziune plin de idei, Radu Ţuculescu (nici măcar numele nu-i e întîmplător, culorile umblîndu-i, cel puţin deocamdată, tăcut prin vene) semnează, aşadar, o pseudo-carte de călătorie. Pseudo, căci ficţionarul care este nu se poate nicidecum mulţumi cu pura şi simpla înregistrare de impresii turistice şi răzbate mereu la suprafaţa paginii organizînd-o, hărţuind-o, silind-o să vadă dincolo de aparatul de

fotografiat, să facă paşi înainte şi înapoi, să insinueze parşivenii atitudinale, să mimeze apartenenţe şi părtiniri, în fine, să nu-şi lase nici o clipă de răgaz şi să-l silească şi pe cititor să-i ţină isonul cu tot ce ştie despre subiect ori i se pare, dintr-o dată, că ştie, somat cum e la tot pasul de exuberanţa călăuzei.

Mai concret, cartea începe cu un capitol consistent despre Elveţia: *Hoţul de imagini (jurnal helvetic)*, urmat de *De cinci ori Amsterdam*, *Ciprul de Nord*, *Oare, marţi, e Belgia? (însemnări de turneu)*, *Oamenii şi ţinutul lui Bourguiba (jurnal tunisian)*, *Sub semnul marelui Hapi (jurnal egiptean)*, *Scorpionul galben. Aventurile* lui Radu Ţuculescu se întîmplă „în anticameră” nu doar fiindcă Elveţiei i se acordă un spaţiu privilegiat, iar cartea are ca moto cuvintele lui Rilke: *„Elveţia este anticamera lui Dumnezeu”.* Autorul utilizează „anticamera” ca procedeu arhitectonic. Altfel spus, dă senzaţia de lungă, răbdătoare aşteptare într-o săliţă prin care trec, în care intră şi din care ies, aparent în voia hazardului, ţări, peisaje, oameni cu biografii diverse (cei mai mulţi, singuratici, scoşi o clipă din izolarea lor creatoare, chemaţi să se alinieze într-un mic dicţionar subteran de literatură, muzică, pictură, sculptură), amintiri din propria viaţă, poveşti senzaţionale auzite de la unul ori de la altul, secvenţe de dialog, scrisori extrase din arhiva personală, mici interviuri încrustate în materia generală, proze inedite, detalii privind o atitudine, o impresie, o opinie, mini-eseuri pe teme de artă şi societate etc. Toate acestea, cu totul independente şi indiferente unele faţă de altele, sînt convocate să participe la conexiuni improvizate cu o artă a spontaneităţii şi suspansului ţinînd de dexterităţi, le-aş zice, regizorale. Retina celui din anticameră e martorul tuturor şi locul miraculos de întîlnire. Ce afli de la R.Ţ.? Că o sală portocalie miroase a portocale şi alte asemenea fineţuri poeticeşti care condimentează miraculos cel mai banal dintre detalii. Că rîul Aare cu apa lui rece (care „mă zgîrie fără a lăsa urme, se răsteşte la început, mă dojeneşte cu reţinere, precum mama în copilărie”) poate fi pretextul unei pagini de stranie visceralitate, argumentînd ea singură mărturisirea „dacă aş fi putut alege, cu siguranţă mi-aş fi trăit viaţa în apă”. Dar argumente pot fi găsite nenumărate, invitînd la psihanalizarea acestei fiinţe acvatice pentru care „un oraş fără poduri e un oraş mohorît, fără vlagă, trist”, memoria se răsuceşte precum un animal în culcuş şi se trezeşte „o dată cu marele fluviu”, o statuie, „Helvetia călătorind”, îl impresionează peste măsură nu doar fiindcă pare aşezată în nemişcare pentru eternitate (precum „plimbăreţul” aşezat tihnit şi temeinic cu o carte în mîini, emblema unei colecţii editoriale franţuzeşti!), ci fiindcă şade „direct pe marginea podului, are picioarele goale şi priveşte cu melancolie şi tristeţe curgerea valurilor”. Mai afli cît de fine pot fi comparaţiile atunci cînd totul pare la fel, adică, mai exact spus, cît de mult înseamnă mica diferenţă.

Astfel, scriitorii elveţieni au mari probleme cu indiferenţa statului şi a publicului faţă de carte şi literatură, ba chiar aceleaşi probleme ca la noi, atîta doar că diferit e nivelul de trai la care se îndură aceste diferenţe. Pescarul elveţian seamănă cu unul de pe malul Mureşului, „singura diferenţă este că pescarul elveţian, cînd şi-a agăţat cîrligul în coroana castanului, nu a scăpat nici o înjurătură”. Toţi preoţii seamănă teoretic între ei, dar nu-i nici o asemănare între preotul francez care-şi învaţă cu umor şi plin de viaţă enoriaşii să cînte şi prelatul dintr-o maşină neagră cu numărul Roma 1, care priveşte cu dispreţ, „cu o silă, o scîrbă evidentă clară, ostentativă faţă de tot ce mişcă şi respiră în jurul său”. Mai afli despre „marele orgasm european” al Europei unite, despre creatori valoroşi care pariază pe mesajul civic implicit al creaţiei lor şi nu ţin neapărat să se înroleze direct în bătăliile orei istorice, fiindcă nu ţi se poate pretinde „să mergi la toate nunţile”. Într-un cuvînt şi pentru a-l lăsa pe cititor să descopere el însuşi cartea, să-l citez chiar pe autor: „Şi începură destăinuirile-poveşti ori poveştile destăinuiri, într-un carusel multicolor, cu explozii de rîs, precum nişte mici petarde, şi ne-am descoperit gusturi comune, în timp ce în jurul nostru roia un amestec pestriţ de subiecte pe care le atacam într-o aparentă dezordine şi lipsă de discernămînt”

[Dincolo de toate astea, cîteva note sună rău şi nu se poate să nu le remarci cînd e vorba despre un autor cu auzul fin care scrie, de obicei, cam aşa: „Ştii, n-am prea studiat în ultimele zile, se scuză ea pe un ton de romanţă beethoveniană, iar eu adopt o poză à la Berlioz şi-i spun...” De precizat că vina pentru „notele” despre care vorbesc e mai degrabă a redactorului/corectorului editurii, nemenţionat în casetă. Oricum, a rămas „pleonasm” într-un loc unde despre „plagiat” se vorbeşte, se face o „rezervaţie” în loc de „rezervare”, ceva rău se petrece „datorită”, nu „din cauza”... Şi alte asemenea fleacuri de luat în seamă de cîrtitori...]

Un* efect *de durată. Am refuzat mereu să gîndesc portretul Profesorului în termeni aniversari. E un nonsens să celebrezi, la dată fixă, permanenţe. Pentru a fi cîndva fulger, zicea cineva, se cuvine să te supui îndelung la condiţia, nicidecum minoră ori la îndemîna oricui, de nor. Nimic agitat şi strident, „apucător” în biografia unui om destinat a plămădi un *efect* de durată. MIRCEA ZACIU nu este un *caz:* orice caz poate fi prefăcut, cu un strop de efort, în singurătate, poate fi izolat şi descris critic. Şi nu doar sistemul poartă vina acestei posibile prefaceri… Profesorul are de partea sa verticalitatea şi adîncimea, o distincţie nesilită impunînd o distanţă vibrantă, care-şi subminează discret rigorile, şi o potrivire secretă, nu neapărat mărturisită, a paşilor. Mai tinerii îl înconjoară de cîteva decenii nu ca urmare a unei atrageri calculate, premeditate, ci din sentimentul că au de-a face cu un *centru* care îngăduie

gesturi centripete sau centrifuge, dar niciodată uitarea. O întîlnire cu Profesorul, oricît de scurtă, de „domestică” şi fugară în aparenţă, lasă urme. Subţirimea de lamă de oţel a staturii sale, ochiul, care nu abdică vreodată de la îndatorirea privirii lucide, *prezente,* despică platoşe şi subterfugii, fisurează complaceri de sine, *întreabă.* Întîlnirile, aievea ori prin mijlocirea cursurilor şi a cărţilor sale, nu înseamnă nicidecum complicitate, cîrdăşie. Nu vindecă de singurătate („A cunoaşte, a înţelege, a iubi, a apăra - cobori toate aceste trepte mereu singur?”), nu te absolvă de nelinişti şi îndoieli, ci le pune într-o lumină proaspătă, pură, sticloasă şi incomodă, te reîncarcă, aşadar, cu toate răspunderile („Oare de ce au unii nevoie, mereu, să vină cineva dinafară, să le «redea» şi să le «dezvolte» personalitatea?” se întreabă, numind astfel unul dintre izvoarele fanatismelor ce sfîşie lumea contemporană). Am desprins cele cîteva rînduri de mai sus dintr-o carte, *Teritorii*, apărută - descopăr acum, recitind-o - în nici patru mii de exemplare, în 1976, la aproape un deceniu de la consumarea unei călătorii prin mai multe ţări occidentale. Fără să-şi retuşeze retrospectiv impresiile, autorul se detaşează mărturisit de cel ce fusese şi, probabil, ar face-o astăzi încă o dată. Pentru mine, însă, a fost o surpriză de proporţii, reînnoită zilele acestea. Îmi reproşam atunci, în 1976, că, în anii studenţiei mele - ani în care se petrecuse călătoria Profesorului (1967-68) -, nu izbutisem să bănuiesc, în spatele ochelarilor fumurii şi dincolo de răceala aristocrată a vestimentaţiei, o adevărată vocaţie a dialogului şi a dăruirii, o tensiune molipsitoare, o nevoie ardentă şi atent întreţinută de exod şi de, iarăşi, înrădăcinare, o existenţă în cumpănă, „fără spaimă salutînd orele viclene”, dar trăind-o pe fiecare într-o strădanie exemplară de a iubi viaţa „cînd toate sînt cu susu-n jos”. Desigur, mărturisesc, senzaţia că descopeream un Om era înlesnită şi de un amănunt biografic, tot atunci în 1976, aflat: cu rădăcini în Maramureş şi îndrăgostit de ţinuturi sibiene (cele două zone ale obîrşiei mele), Profesorul îmi era, inevitabil, aproape.

Teritorii. Anul 1968 este unul, din mai multe unghiuri de vedere, istoric şi premonitor. Profesorul avea, la abia patruzeci de ani, toate antenele în perfectă stare de funcţionare. Observaţiile sale, directe ori reperabile printre rînduri, erau atunci, şi sînt şi astăzi, valabile. „Primăvara studenţească” occidentală scormonea răni ce riscau să se cronicizeze („Copilăroşi şi derutaţi, ei par să aştepte o religie şi nimeni nu le dă măcar o credinţă”), tot aşa cum, „miracolul românesc” era deja resimţit ca simplă şi primejdioasă butaforie: „Ţăranii din Gura-Rîului zic «veac» pentru cursul vremii; cînd plouă, mă compătimesc că am nimerit «veac rău». Veacul păstrează pentru ţăran (şi ce altceva e Codru-Drăguşanu?) exclusiv sensul de *crug al vremii.* Eminesciana «uriaşa roat'a vremii» are tot înţeles strict cosmic, din care istoricitatea e cu totul absentă. Blaga avea dreptate să susţină că am trăit într-o infra-istorie, într-un Timp pur, netulburat, cum numai proza

sadoveniană mai păstrează în zilele noastre. Azi, însă, *veac, epocă* au un coeficient în plus, înfipt în vreme ca o căpuşă nesătulă…”

Profesor timp de cinci semestre în trei universităţi vestgermane, naratorul „nu e un turist pur şi simplu, ci exponentul unei culturi ajuns temporar într-o altă ambianţă spirituală”. Privirea sa interiorizată, contaminată de ispita confesiunii şi conştientă de masca pe care orice formă de jurnal o presupune, privirea, aşadar, dimpreună cu o memorie bine mobilată supun toate experienţele contactului cu altă lume *probei* peisajului (de o circularitate - care este şi a naratorului - salvată cubului oprit în margini solide, rigide, încremenite: „Noi, dimpotrivă, suntem într-un continuu dialog cu natura. Ne certăm, o implorăm, o blestemăm, o iubim mai întotdeauna, nu putem trăi fără ea. E ca o căsnicie cu eternitatea”), dar şi, de fiecare dată, firesc şi incitant, în pagini de o surprinzătoare densitate plastică, probei cărţilor citite. „Singur, închis în cuvinte ca într-o carceră”, ştie să transforme singurătatea eruditului într-o spumoasă, uşor atinsă de melancolie, petrecere. Nu se numără printre „acei oameni învăţaţi care nu vor înţelege niciodată că adevărul e şi taină”. Merită să fie recitite *Teritoriile*. Anul 1968 se decupează din însemnările Profesorului cu multe dintre rădăcinile sale ascunse, dar lasă vederii şi aburite imagini dinspre viitor. Viitorul care este, deja prezentul nostru.

Cînd un istoric literar, un critic de talia Profesorului Mircea Zaciu semnează pagini de necurmată frumuseţe, se spune, îndeobşte, că răzbat la suprafaţă frînturi ale unei voci lirice ratate, înăbuşite. În *Teritorii,* Poetul convieţuieşte paşnic cu eruditul, proiectînd în *taină* toate adevărurile extrase doctelor arhive. Iată o frază înfiorată care ar putea fi motoul cărţii întregi: „Stăruia în mine o neînţeleasă bucurie foarte tristă…”

Sau: „Acum cînd ne-am pierdut toate iluziile şi cînd ne tăvălim într-o tristă realitate” (C. Negruzzi, citat într-un interviu din 1990), acesta din urmă mai degrabă potrivit *Jurnalului.* Cîteva secvenţe din *Departe/aproape* (Colecţia Akademos, ultima sa carte antumă) pot servi de îndreptar pentru a înţelege situarea diaristului faţă în faţă cu lumea prin care a trecut: „M-am dezvăluit arareori şi cu parcimonie. Poate şi din această pricină am fost judecat cu măsuri aproximative”; „Sînt superstiţios, recunosc. Lumea e în adevăr plină de *semne*, ea e, parcă mai mult ca oricînd, dominată de iraţional. Paradoxul e că eu rămîn o persoană care crede în *raţiune* şi în necesitatea ei, fiind totodată obligat să mă confrunt cu imperiul iraţionalului, care nu e numai împrejurul meu, în afara mea, dar în mine însumi, chiar”; „Revenind la creaţia propriu-zisă, ea nu poate să fie revigorată decît din interioritatea noastră, din pasiunea noastră, din dragostea noastră pentru ethosul românesc [...] Fără a iubi cu adevărat lumea noastră românească, fără a ne identifica pasional cu ea, nu vom reuşi să-i făurim imaginea (de ieri şi de azi) în materia eternă a artei”; „Suntem un popor care supravieţuieşte prin speranţă. Sperăm mereu în mai bine, chiar cînd în locul lui vine «mai-răul». La urma urmelor, speranţa e o

formă a decenţei noastre. E indecent să disperi!"; „Venerez spiritul transilvan, ale cărui manifestări – de la Şcoala Ardeleană la Blaga – au însemnat adevăratul proces de modernizare, occidentalizare şi integrare a noastră într-o Europă a spiritului." Om de lume închis în sine (*Scrisori nimănui*, 1996), un lucid încrezător în *semne*, european îndrăgostit de rădăcinile sale ardelene (*Ca o imensă scenă Transilvania...,* 1996), Mircea Zaciu poate fi resimţit, în *Jurnal* (4 volume, 1993-1998), şi ca entomolog atins de perversităţi, cum îl vede Octavian Paler, dar, cum tot el adaugă, avem de-a face cu „portrete extraordinare, de mare prozator", cu „o pulbere de detalii expresive care-l apropie de un roman frescă, fără să piardă din valoarea sa de document excepţional." Pe de altă parte, cea mai exactă caracterizare a felului de a scrie jurnal al lui Mircea Zaciu mi se pare a lui Laurenţiu Ulici, care îi prevedea destinul de „cea mai agresivă operă de ficţiune a unui scriitor român". Profesorul transcrie *tot* cu o sinceritate aproape insuportabilă, dar o face conştient de faptul că transcrierea, trunchiată, oricît de amănunţită ar fi, introduce o presiune pe care realitatea nu o are ori nu e conştientă de ea. Mici gesturi diurne traduse în cuvinte expresive (talentul de prozator e neîndoielnic) devin cu totul altceva şi intră în relaţii pe care nici nu le bănuiau. De aceea, e de comentat între ficţiune şi document, cu precauţiuni cerute de această teribilă cumpănă a oricărui jurnal, în cele din urmă. Opera de ficţiune (pură, era să zic, uitînd o clipă că puritatea e un atribut străin oricărei interpretări) alege, selectează din magma trecătoare a zilei şi recompune sensuri, structuri coerente. Jurnalul eternizează şi dă greutate unor fleacuri cotidiene pe care le trec cu vederea protagoniştii înşişi, iar istoria mare nu le reţine în nici un fel. Protagoniştii, unii, se pot burzului, cum au şi făcut-o, iar istoria, cînd va dori cu adevărat să afle cum a fost în jumătatea ultimă de secol, va avea nevoie de însemnările Profesorului.

<u>*Şi:*</u>

NICOLAE BREBAN, *Confesiuni violente; 1999; Stricte amintiri literare*, 2001; DINA COCEA, *Dezvăluiri crepusculare*, 1998; VICTOR FELEA, *Jurnalul unui poet leneş*. 1955-1993, 2000; GELU IONESCU, *Copacul din cîmpie*, 2003; IOANA EM. PETRESCU, *Molestarea fluturilor interzisă...,* ediţie Ioana Bot, 1998; MARIANA ŞORA, *Cenuşa zilelor. Jurnal*, 2003, CORNEL UNGUREANU, *A muri în Tibet. Jurnal*, 1998;

<u>CRITICĂ</u>

Don Quijote şi Clujul literar. DIANA ADAMEK debuta editorial în 1991 îngrijind, în colaborare cu Ioana Bot, volumul *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*. Debutul individual şi-l face în 1995 cu volumul *Trupul neîndoielnic* (Col. Akademos), culegere de eseuri pledînd în favoarea limbajului *viu* („Metaforei cărţii pe care o citim pentru a cunoaşte natura vine să-i răspundă, ca din oglindă, inversîndu-i sensurile, ... aceea exprimînd ideea, mai adîncă poate, că limbajul rezidă în plante, pietre, animale, în configuraţiile astrale sau chiar în trupul uman. Iar el înseamnă formă şi devenire, desen şi mişcare.") şi luîndu-i drept martori pe Virginia Woolf, Ernesto Sábato, M. Blecher, Borges, Bruno Schulz şi Yukio Mishima. Titlul însuşi, ambiguu, schimbîndu-şi sensurile după capriciul pauzei dintre cele două cuvinte, promite deja subtilităţi şi rafinamente. Căci demonstraţiile Dianei Adamek înaintează oscilînd între certitudini şi îndoieli, ambele menite să corecteze o privire deviată de dogme asupra trupului, asupra „naturalului" ca punct de plecare şi ţintă a tuturor călătoriilor iniţiatice ale omului. *Semnele* şi *sensurile* îşi alătură *simţurile* drept cele mai adînci şi proprii chei de citit lumea înconjurătoare. Subtextul polemic al cărţii capătă dimensiunea unui manifest inteligent, bine argumentat şi meritînd a fi dus mai departe.

Doi ani mai tîrziu (în aceeaşi colecţie), semnează excelentul studiu *Ochiul de linx. Barocul şi revenirile sale,* argumentînd receptarea barocului ca *spirit* încă/mereu activ, prelungindu-şi sensurile subterane şi durabile ale „pasiunii arătării" în ceea ce s-ar putea numi „poetica privirii", definitorie pentru curentele secolului XX. Plină de sugestii partea a doua a volumului care reface trasee ale generaţiei '30 în continuarea precizărilor teoretice ale primei părţi: „De la impulsul contra-zicerii, la simpatia lui Mefistofel, de la alte ispitiri ale şarpelui, la recunoaşterea demiurgului cel rău, scenariul jucat oferă elemente pentru o *mitologie a senzaţiei*, readucînd în atenţie lecţia (barocă) a *flăcării*." De reţinut excelenta apropiere a gesticulaţiei baroce de postmodernitate. Se înţelege că *aglomerarea* traduce nevoia de a ordona/stăpîni prin aducerea pe un spaţiu controlabil a cît mai multe obiecte-semn ale lumii celei mari pentru a încropi un sens lumii celei mici, sufocată de propria ştiinţă, hiperlivrescă şi dezîncîntată. Barocul şi postmodernismul se oglindesc reciproc şi îşi

limpezesc astfel portretele într-o demonstrație meritînd şi ea adîncită.

Anul 2002 a însemnat pentru autoare ieşirea în lume cu încă două cărți*: Castelul lui Don Quijote* şi *Transilvania şi verile cu polen. Clujul literar în anii '90,* în care adună activitatea sa de cronicar literar (mai ales la „*Tribuna*") şi o face selectînd cărți şi autori care, împreună, pot propune liniile de forță ale unei viitoare panorame. Deşi precizează că nu o microistorie literară a intenționat să realizeze, alegerea volumelor reuşeşte să nu lase deoparte nimic cu adevărat esențial din peisajul editorial al deceniului şi să schițeze un portret robot după care perioada poate fi oricînd identificată. Din motive mai degrabă sentimentale – motive cu care am putea să nu fim de acord, dacă ne gîndim la provincial ca la o limitare, dar pe care am putea miza, dacă avem în vedere trendul apartenențelor controlabile (ca dimensiuni, interese şi aspirații), foarte activ pretutindeni în lume în epoca globalizării - , Diana Adamek reuneşte în prima carte autorii ne-clujeni pe care i-a comentat de-a lungul anilor şi lasă un volum întreg clujenilor. Glumind pe jumătate, aş putea spune că şi titlurile – foarte frumoase – ale cărților spun cîte ceva în acest sens: situarea la nivelul istoriei globale e iluzorie şi nerentabilă chiar, în vreme ce adevăratele roade se pot culege în *preajma* care te recunoaşte încă şi nu te pierde în mulțime...

Castelul lui Don Quijote e locuit de eseuri despre şi cronici la, pe de-o parte, V. Voiculescu, Gib Mihăescu, Al. Ivasiuc, Petre Țuțea, Cornel Regman şi, pe de altă parte, Adriana Bittel, Magda Cârneci, Ana Blandiana, Adrian Oțoiu, Nicolae Balotă, Corina Ciocârlie, Andrei Pleşu, Iulian Boldea, Ion Simuț, într-o aparentă devălmăşie dînd seama despre cărțile cele mai vizibile şi mai incitante ale unei perioade ea însăşi haotică. *Transilvania şi verile cu polen* este rezervată, cum spuneam, Clujului literar din deceniul 10. Cartea e organizată în trei secțiuni: prima comentează cărți/ipostaze ale seniorilor (Adrian Marino, Mircea Zaciu, Ion Negoițescu, Ion Vlad, Vasile Fanache), a doua, generației '70, cu rădăcini şi prelungiri (Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, Marian Papahagi, Ion Pop, Ion Vartic, Irina Petraş, Mircea Muthu, Petru Poantă, Adrian Popescu etc.), iar ultima, colegilor de generație ai autoarei (Marta Petreu, Ion Mureşan, Ştefan Borbély, Ioana Bot, Ruxandra Cesereanu, Liviu Malița, Corin Braga etc.). Am remarcat frecvența familiei de cuvinte a *cîntăririi.* Ardeleanca (s-a născut la Baia Mare) măsoară ardeleneşte fiecare carte, o descrie atent şi de multe ori afin, nu polemizează decît arareori şi extrem de delicat, ca şi cum ar vrea să spună că ne aflăm într-un teritoriu al libertăților depline în care diferența nu e nicidecum litigioasă şi fiecare luare de cuvînt merită o privire atentă şi nepărtinitoare. Cu aceeaşi finețe se opreşte de cîte ori poate semnala o digresiune în corpul cărții comentate, un sens lăturalnic care ar putea scăpa la o lectură grăbită. În cele din urmă, cititorul poate descoperi, cu ajutorul Dianei

Adamek, că tocmai acolo stătea firul călăuzitor, cheia adevărată a unei pledoarii sau a alteia. Sobrietatea şi căldura fac casă bună în cartea autoarei, aşa încît fişele sale de lectură, în cazul ambelor cărți, sînt indispensabile oricărei istorii viitoare a deceniului ultim al secolului 20. Ea ştie să înregistreze „entuziasmul, efervescența, deschiderile, dar şi deruta şi tensiunea", oferind un diagnostic valabil şi convingător.

Despre Eminescu între milenii. NICOLAE BALOTĂ semnează un studiu despre *Eminescu, poet al inițierii în poezie* (2000). Volumul conține şi variantele franceză şi germană ale studiului, cu poemul *Memento mori*, ca anexă, şi el în română, franceză şi germană. Mă gîndesc că ar putea fi formula ideală de „exportat" marea literatură şi de depăşit, în fine, handicapul pe jumătate inventat al limbii de restrînsă circulație. Un astfel de gest critic sobru şi „concret" ar ieşi de sub zgomotoasa şi uşuratica zodie a laudelor goale, ucigaşe (cînd soclul e prea înalt şi marmura elogiului prea rece, legăturile se rup, inevitabil, între lăudat şi lăudător), dar ar ocoli şi la fel de zgomotoasa şi uşuratica zodie de despărțiri pripite înainte de a fi tentat reculegerea calmă a unei adevărate întîlniri.

Am făcut această introducere, mărturisesc, ca exercițiu de stăpînire a superlativelor îmbulzite să se reverse în pagină. Am citit, recitit şi răscitit cele doar 40 de pagini ale studiului lui Nicolae Balotă cu o mereu reluată încîntare. De o densitate aproape dureroasă, cu o stranie construcție simfonică în care revenirile sînt iluzorii căci nivelurile interpretării sînt tot mai înalte, într-o spirală conducînd spre zone rarefiate, ale revelațiilor uimite de propria lor viziune, studiul îşi depăşeşte miza numită în titlu, nici ea, de altminteri, dintre cele la îndemîna oricui, pentru a defini, în cele din urmă, *limbajul poetic.*

Tonalitatea esențială a eseului mi se pare una de cumpănă, extrăgînd din ambiguitatea (fatală) a rostirilor poetice argumentele unui adevăr mereu dublu, infinit interpretabil. Nu întîmplător una dintre primele afirmații ale criticului mizează mai degrabă pe jocul subtil de cuvinte decît pe logica lor unică şi de necontrazis: „Ca într-un rit inițiatic, Poetul se cuminecă cu Poezia, pentru ca să ne-o comunice". Şi, iarăşi, nu întîmplător exordiul recurge la perechi antinomice (*binecuvîntat / damnat; viață / moarte*) ori la oximoroane *(„moroză delectare")* pentru a declanşa comentariul despre „lumea dublă" a inițiatului. Pe această muchie de cuțit, extrem de fertilă în ordinea „cugetării", înaintează eseul despre Poezia aparținînd, în viziune eminesciană, unui univers *consacrat*. Nehotărîrea articolului (*un* univers, nu univers*ul*) e ea însăşi deschizătoare. Poezia e *consacrată* într-un sens ramificat, multiplu. Etimologic, sacrul referă şi la ceea ce este „făgăduit zeilor". Poezia nu se înscrie neapărat acestui spațiu, ci îl deturnează, îşi ia asupră-şi o sarcină aparținînd tradițional altcuiva.

Tot aşa, lumea consacrată nu e „spaţiul în care e prezent sacrul", ci acela în care sacrul e invocat, fantasmat, provocat; lumea profană, dimpotrivă, e aceea în care sacrul e ignorat ca o valenţă inuzitată. sînt două lumi reunibile prin *fantasmă*. Ritul iniţiatic nu se îndeplineşte *înspre* zei, ci *alături* de ei, într-o îndrăzneaţă vecinătate favorizată de consubstanţialitatea poeziei şi sacrului - sînt ambele locuitoare ale „lumii închipuirii". Absenţa zeilor nu e obstaculară, dimpotrivă, tocmai pentru că sînt *absenţe* lasă loc mai larg celebrării (în sens rilkean). De aceea, enunţul „sacrul s-a refugiat în spaţiul pur, paradisiac de o nelimitată libertate, al închipuirii" suportă un amendament, ba chiar îl reclamă: sacrul a fost acolo dintotdeauna, în „lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite". E de spus imediat că lumea profană nu e mai puţin eroică: „lumea rea aievea, unde cu sudori muncite / Te încerci a stoarce lapte din a stîncei coaste seci…" e lumea, nicidecum nedemnă, a *supravieţuirii.* Cealaltă poate fi socotită a *vieţuirii,* a vieţii conştiente de sine şi de limitele sale destinale, încercînd să le depăşească într-un obligatoriu al doilea timp existenţial. Pătrunderea în închipuire se petrece prin ochiul deşteptat *înăuntru*: doar aici/acolo sînt „zei" - ceva ce este fără să fie sau ar trebui să fie dacă totul este -, şi e favorizată de sărbătoarea metaforală care *duce/poartă* înspre. Refuzînd speculaţiile religioase şi însăşi nostalgia paradisului dogmatic, Eminescu încearcă re-situarea mentală, fantasmatică în lumea începuturilor, o lume dinaintea numirii mai degrabă decît dinaintea facerii, poezia fiind şi *altă numire* a lumii, într-o variantă paralelă cu cea tradiţională. Agonia *zeilor* şi a *ideilor* într-un acelaşi vers descrisă - „E apus de zeitate şi-asfinţire de idei" - nu e neapărat disperare, ci poate fi citită ca şi constatare a unei goliri de sens a *formei* de pînă atunci („combinare măiestrită", „carte tristă şi-ncîlcită") şi, deci, a nevoii de a născoci o formă nouă. Aş observa, în treacăt, că *asfinţirea* acceptă nu doar sinonimia cu amurgul, ci şi etimologia (inventată) a ne-apartenenţei la sacru, a absenţei unei dimensiuni îndrăzneţe. Tot aşa cum *Deus absconditus* e un zeu secret, adică nu doar ascuns, ci şi singuratic (potrivit etimologiei), hărăzit monologului ori tăcerii - oricum ne la-ndemînă în spaţiul Poeziei „înfocate". Nu-i de mirare că Eminescu este, cum spune Nicolae Balotă, „prompt în refuzul Creatorului, în negarea Mîntuitorului, în îndepărtarea Consolatorului". Aş spune, însă, că în spaţiul consacrat al închipuirii, Poezia nu e „un sacru de substituţie" în „vidul sacrului abolit", ci un *alt fel* de sacru, ivit pe acelaşi plan al *fantasmei* necesare, însă cu o valenţă în plus, tragică, aceea a conştiinţei forţei şi slăbiciunii sale, mizînd pe puterea incantatorie, dar ştiindu-se ameninţată de forma sa ultimă, Tăcerea.

Orfeul eminescian descoperă cîntarea ca esenţă a lumii, ba, mai mult, cîntă despre lume şi o somează armonic, simfonic să-i urmeze cîntarea, însă îşi sfărîmă singur harfa fiind astfel *mai tragic* decît Citaredul

mitic, căci renunţarea la cîntare nu e o pedeapsă venită din afară, „ci o eliberare". Dacă aş citi afirmaţia cu sugestii din Jean Baudrillard, aş spune că Orfeul eminescian trăieşte tragedia progresului inevitabil şi distrugător al faptelor omeneşti. Dacă „ceva mai rapid decît comunicarea e sfidarea comunicării", ceva mai rapid decît poezia e *tăcerea* poetică. O victorie care încetează să echivaleze binele, traducîndu-l în reversul său. „Orfeu al lui Eminescu a trăit moartea hegeliană a artei, a cunoscut tentaţia neantului înscrisă în chiar esenţa artei". Astfel, e „precursorul unei viitoare estetici a tăcerii" depăşindu-i pe Lenau, Heine, Mörike, Novalis, Brentano, Tieck, von Arnim şi aşezîndu-se în contemporaneitatea celor care „de la Rimbaud la Valéry, au cunoscut tentaţia renunţării la harfă şi au ucis într-înşii - fie şi numai în efigie - Cîntăreţul".

Într-o lume ce pe nesimţite *cade*, împovărată de orbirea faţă în faţă cu lumea-nchipuirii (iarăşi se poate trimite la primejdia în care se află imaginaţia, ca oglindire a subiectului, într-o lume a transparenţelor, a obiectelor la vedere, în descrierea aceluiaşi Baudrillard), Poetul singur, cu a „vorbelor lui vrajă" poate spera o mişcare ascendentă. Templul, stîlpii înalţi, poarta naltă, arcurile negre nu ţin de arhitectura sacră, ci de arhitectura poetică. Cea dintîi e închipuită de la început ca înaltă, aşezată definitiv, încremenită şi rece într-un *sus* pasiv. Cealaltă, definiţie însăşi a poeziei, e închipuită (şi trăită) ca efort ascendent, ca trudă înspre înalt, înspre depăşirea datelor îngust destinale şi aproximarea unui sens. Nu întîmplător, lumea închipuirii eminesciene se revelează în tenebre, „în obscurităţile unui suflet pe care-l putem numi nocturn". Sacrul „tradiţional" este al seninătăţii, al luminii solare, imperiale, de o înălţime axiomatică. Poezia este a carenţei, a frîngerii, a luminii selenare. Aflat în slujbă demiurgică, Poetul se întoarce spre lumea sa şi o cîntă („Eu sub arcurile negre, cu stîlpi nalţi suiţi în stele / Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele…"). Năstruşnicul Creangă scria, într-o clipă de graţie, despre zilele care-şi au toate sfinţii lor, în timp ce „nopţile-s ale noastre". Multiplele valenţe feminine ale nopţii eminesciene sînt şi ele refuz al paradisului „dogmatic", instalare în „acel spaţiu al *necreatului*, în care zac germenii creaţiei lui Lucian Blaga, sau acel spaţiu cu centrul pretutindeni şi circumferinţa în infinit, al unei mai înalte geometrii, către care ne conduce Ion Barbu cu cununa înflorită şi lira".

Lectura eseului lui Nicolae Balotă este, inevitabil, labirintică, fiindcă textul criticului înaintează desfăşurat, străjuit de polifonia unei vaste bibliografii asumate polemic, subminat admirabil de aparentele contradicţii ivite din chiar… stufoasa, aş zice, ambiguitate a cuvintelor poetice. Să mai amintesc aici - renunţînd la un teanc întreg de fişe de lectură - doar figura Demiurgului. Iniţiatorul în Poezie, adică în „lumea-nchipuirii", este, asemeni Demiurgului, un *văzător,* un creator de lumi,

avînd de partea sa Cuvîntul. Nu este Dumnezeu, ci este, aş zice, mai mult decît Dumnezeu. N-a creat Lumea, dar îi sînt la îndemînă lumile; este un *văzător,* un spectator privilegiat al cosmosului, unul care îi descifrează tainele *pe care însuşi le-a încifrat*, e, adică, un luminător îndrăgostit de umbre şi de pregnanţa lor, în sens blagian; e, în variantă gnostică, ivit din Sophia (treimea feminină a Treimii) şi situat între Dumnezeu şi Satana - altfel spus, cunoaşte şi fructifică valenţele creatoare ale Răului, duşmanul necesar curgerii eterne. *Perdurarea* sa înseamnă, dacă invocăm din nou etimologia, nu doar durare eternă (şi nicidecum pasivă!), ci şi îndurare. Este răbdătorul, căruia nu-i e străină durerea, nici suferinţa. Spre deosebire de Dumnezeu, care pare să-şi fi părăsit Creaţia, Demiurgul rămîne în preajma creaţiilor sale (asemeni Poetului captiv în propriul teritoriu liric) şi suferă în singurătate, bineînţeles. „De plînge Demiurgos doar el aude plînsu-şi”. „Niciunde, scrie Nicolae Balotă (pentru care e esenţială recunoaşterea naturii *patetice* a lui Demiurg), în mitologia gnosticilor, în cea filosofic-platoniciană, logosul nu este închipuit astfel, întors asupra sa însuşi în *suferinţă*”. Iniţierea în Poezie este, în rezolvare eminesciană, iniţiere în frumuseţea dureroasă a „muzicii de sfere, / A cărei haină-i farmec, cuprinsul e durere”. Adică în *romantitate* ca dimensiune eternă a Artistului, sfîşiat de cunoaşterea nimicniciei sale şi acompaniind melodic alunecarea în neant.

„Poet al orelor tîrzii şi totodată timpurii”, ambiguu şi paradoxal, Eminescu *este* şi se cuvine recitit, într-adevăr, pentru a căuta „o cale a iniţierii în poezie”. Studiul lui Nicolae Balotă inventariază reperele ce ar trebui înscrise pe harta călătoriei iniţiatice.

Implicare ardentă. NICOLAE BÂRNA a debutat editorial, relativ, tîrziu cu volumul *Ţepeneag. Introducere într-o lume de hîrtie* (1998), după o prezenţă remarcată în cele mai importante reviste literare româneşti. Critica sa, „simpatetică, generoasă, iubitoare”, cum o defineşte Daniel Cristea-Enache, îşi află în proaspătul volum de cronici (*Comentarii critice*, 2001) cel mai potrivit loc de aşezat tabăra. Zic *proaspăt*, căci N.B. scrie cu o prospeţime de veşnic tînăr cititor, neinhibat de mode şi tabuuri, încîntat să-şi deguste pe îndelete iubirea de literatură, să-şi mărturisească într-o tacla voluptoasă cu sine, cu eventualii cititori ai aceloraşi cărţi şi cu textul, nu în cele din urmă, impresiile de călătorie. Zic *tabără*, căci criticul dă mereu senzaţia că oficiază cu ochii aţintiţi pe *focul* iscat de opera comentată. Nu întîmplător, citim în cronica la Valeriu Cristea această deghizată profesie de credinţă: „Critica literară – s-a spus adesea, şi pe drept cuvînt – se face cu mintea limpede şi cu supunere la obiect. E adevărat [...]. Dar nu e mai puţin adevărat că ea, critica, presupune şi emoţie, şi că se (poate) face (dacă poţi! dacă aşa ţi-e felul! dacă-ţi este

dat!) cu *implicare ardentă*.” Nicolae Bârna, se subînţelege, poate fiindcă aşa îi este felul şi aşa îi e dat. Cu alte cuvinte, numeşte încîntat două vasalităţi – faţă de firea proprie, moştenită şi implacabilă, şi faţă de un destin la fel de implacabil – nu pentru a-şi da determinaţii, ca să zic aşa, constrîngătoare, ci pentru a-şi asigura o libertate de mişcare neamendabilă. Toate comentariile din volum au acest aer jucăuş şi „iresponsabil”. Criticul „se joacă” nepedepsit începînd cu titlurile studiilor sale (*Pe frontul brebanian (aproape) nimic nou, Don Brebjuan, don Brebjote, Fabulă rock-and-roll şi panoramă a deşertăciunilor, Puntea artelor* etc.), revarsă frazele nestăpînit asupra textelor comentate, deschide paranteze, şugubeţe ori ba, apelează la şmecherii sonore, ambiguizează şi dezambiguizează dezinvolt fiecare pas verbal pe care îl face, exclamă, trage de mînecă cititorul, se întreabă şi îşi răspunde, chicoteşte, sfidează sensul propriu de cîte ori sensul figurat îi face cu ochiul, aşa încît ideea care contează cu adevărat, nu de puţine ori „subversivă”, e lansată ca într-o doară şi se insinuează în mintea cititorului pe nesimţite. În final, acesta, cititorul, descoperă că s-a deplasat oarecum opinia sa despre o carte sau alta, despre un autor sau altul fără să ştie cînd s-a petrecut alunecarea. Buna dispoziţie, încîntarea, generozitatea criticului sînt mult mai puţin inocente decît par. Ca un bunic pişicher sau ca un doctor răbdător şi cam pişicher şi el, ştie să strecoare doftoria amară într-o linguriţă plină vîrf cu dulceţuri şi fineţuri. Nicolae Breban e unul dintre autorii preferaţi ai criticului: îi acordă patru dintre studiile volumului. „Instituţiei Breban”, cum o numeşte, îi sînt descrise etajele şi proprietăţile cu acelaşi ton dezinvolt, dar mereu bine argumentat şi armat. „Prozator de sinteză, credincios marelui roman total – în mod simplificator botezat «de idei» -, reprezentant al formulei «flamboiante» a modernismului, el atestă persistenţa acesteia şi putinţa coexistenţei artei zise «mari» sau «înalte» cu evoluţiile postmoderne. Dostoievski, Thomas Mann, Proust, Joyce rămîn pentru el modele, nu şi surse de «reţete»...”etc., etc. Dar: „Maestrul (unul din maeştrii predilecţi ai) prozatorului continuă să fie Dostoievski. Dar Dostoievski fiind, după cum o ştim de la Bahtin citire, «polifonic», ni se pare că romancierul nostru a depistat şi îmbrăţişat numai una dintre «vocile» exprimate de gigantul rus, poate mai multe, nu pe toate însă...” Sau, în altă parte, într-o cronică elogioasă şi afină la cărţile lui Cătălin Ţîrlea, îşi introduce eventualele reţineri astfel: „Un maliţios sau cusurgiu, neprieten al lui Cătălin Ţîrlea, ar putea strecura observaţia că *Anotimpuri de trecere* ar putea fi văzut ca un echivalent contemporan al unor romane de Cezar Petrescu, de pildă *Calea Victoriei*. Remarca ar fi răutăcioasă, pentru că, deşi aparent legitimată prin asemănări – de anecdotică şi de mediu, de coloratură «moralizatoare» -, e infirmată de faptul că scăderile prolificului înaintaş – atît de ironizat de posteritate – nu se regăsesc la

tînărul nostru contemporan, care... [...] Alți malițioși, mai clemenți...” etc., etc. Procedeul e utilizat mereu, cu diferite variațiuni, oferind o perspectivă caleidoscopică asupra cărților comentate și asigurînd fundalul pentru propriile nuanțe. Cu formule retoric-polemice, de genul „oricum am lua-o”, „orice s-ar spune”, sînt introduse afirmații presupus discutabile. Așa se întîmplă, de exemplu, cînd vorbește cu nostalgie absolut explicabilă, de altminteri, despre „proza de calitate și de largă respirație” din 1965-1980.

Volumul are două secțiuni: *Despre proza (mai ales) de azi* (pagini despre Nicolae Breban, Gheorghe Crăciun, Cușnarencu, Cătălin Țîrlea, Țepeneag...) și *Revizitări, (re)„descoperiri”, capricii, extra-vagații (în timp, în gen, în spațiu),* printre autori precum M.H. Simionescu, Bălăiță, I.D. Sîrbu, Ion Ianoși, Marta Petreu, Valeriu Cristea etc. Oricum am lua-o și orice s-ar spune, avem de-a face cu un cititor versat și împătimit ale cărui comentarii se citesc nu doar cu plăcere, ci și cu folos.

O „dinastie” de singurătăți: Caragiale. IULIAN BOLDEA recunoaște singur că „a pune față în față doi mari scriitori ai literaturii române... poate părea un act temerar, la prima vedere de o semnificație relativă, ca orice paralelism ce nu se verifică în structura de adîncime a personalității lor creatoare și neavînd, totodată, puternice reverberații și reflexe în operă.” Să spun de la început că din cartea sa (*Fața și reversul textului. I.L. Caragiale și Mateiu I. Caragiale*, 1998) am reținut multe sugestii interesante, incitante și bine formulate despre fiecare dintre cei doi scriitori în parte. N-am reușit să vibrez la asemănări și deosebiri fiindcă amănuntul că cei doi ar face parte din „Dinastia Caragiale” mi-a făcut antipatice din pornire orice asemenea paralele. Ba, sînt gata să pariez că nici autorului nu i-a fost la îndemînă să-și respecte proiectul critic. Am simțit de fiecare dată o sforțare a memoriei, o sîcîitoare chemare la ordine din pricina căreia era întreruptă fluența unei demonstrații pe opera unuia dintre cei doi pentru a-i face loc și celuilalt. Deși descopăr cu înduioșată încîntare orice reînviere a gesturilor părinților mei în gesturile mele, mi-au fost întotdeauna urîte soborurile de rude, vecini, cunoscuți gata să mă întoarcă pe toate fețele pentru a stabili, în îndelungi dispute inutile, de la cine am nasul, de la cine ochii și așa mai departe. Iulian Boldea numește „problemă” curiozitatea cam joasă a perioadei interbelice pentru relațiile dintre tată și fiu. Nu doar că „relațiile dintre cei doi scriitori, tată și fiu, par să se afle așezate sub semnul imponderabilului, în trasarea datelor unui verdict trebuind să fie cîntărite elemente și dimensiuni psihologice, ereditare, psihanalitice, biografice și, nu în ultimul rînd, estetice”, dar asemenea relații au fost de cînd lumea astfel între tați și fii, între părinți și copii, „problema” fiind nu numai insolubilă, ci și inventată. Căci complexitatea ei omenească o scoate de sub puterea oricărei analize.

Comparația e, neîndoielnic, un instrument care și-a probat de nenumărate ori eficacitatea în limpezirea contururilor unui scriitor. Punerea față în față cu altul pe temeiul unui mănunchi de asemănări recunoscute a revelat nu de puține ori mărci ascunse sau rămase în umbră. Cercetarea pornită de la relația de rudenie are puține șanse de izbîndă. Singura *problemă* ar rămîne aceea a relațiilor *estetice*, dacă și cîte există. De altminteri, autorul e singur dezarmat în fața propriului proiect și, după ce la pagina 5 schițează portrete psihologice ale celor doi, la pagina 6 dă înapoi recunoscîndu-le fragilitatea. Luîndu-l pe Pompiliu Constantinescu de martor, își încîlcește definitiv instrumentele de lucru, rătăcit între termeni vag delimitați, lăsați într-o indecizie și o ambiguitate menite să complice fără speranță drumul spre o paralelă cît de cît sutenabilă.

Dincolo de această aparentă demolare a demersului critic în întregul lui, revin și spun degrabă că, în cele din urmă, cea mai bună soluție pentru cititor e aceea a luării în seamă *separat* a liniilor paralele. Dacă o urmezi pe una, apoi pe cealaltă, afli un interlocutor inteligent și subtil cu care poți reface iarăși, cu nuanțe fin împrospătate, imaginea unor mari scriitori. Nicidecum a unui tată răsfrînt ori ba în fiul său. Interesant punct de pornire, de pildă, în „dualismul trăirii estetice” descris de un W. Wörringer: „A savura esteticul înseamnă a mă savura pe mine într-un obiect senzorial diferit de mine, a mă transpune în el.” Cu trimiteri la textele cele mai importante despre I.L. Caragiale, Iulian Boldea nuanțează teza sa privind intropatia ca trăsătură de bază a personalității acestuia, dar nu uită să precizeze îndată că orice absolutizare e pîndită de eroare ori chiar de ridicol în cazul unui autor cu o atît de febrilă relație cu propriile cuvinte și personaje: „Unei astfel de lumi de coloratură policromă pînă peste poate și unei astfel de predispoziții care preia, într-o adevărată bulimie afectivă și senzorială toate contururile, oricît de contorsionate, ale lumii îi corespunde o dispoziție stilistică proteică, de nu chiar cameleonică.” *Bulimie* e un termen mai potrivit chiar decît bănuiește Iulian Boldea, căci bulimicul e, prin definiție, nu doar nesățiosul, ci și deghizatul, cel care își maschează propria poftă, ba, mai mult, nu se poate abține să și „dea afară” ce tocmai a înghițit cu lăcomie. Lumea lui Caragiale are mereu acest dublu sens: atracție/respingere, simțurile sale nu sînt doar *enorme*, adică de o cantitate, în ultimă instanță, pozitivă, ci și *monstruoase,* demne de situarea plină de oroare a celui care tocmai le-a dat naștere.

La Mateiu Caragiale criticul descoperă, desigur, „cu totul alte” lucruri, admițînd mereu și iarăși că paralela e strict „didactică”, utilizată ca metodă de laborator: „locul intropatiei – ca mișcare lăuntrică a operei – e luat de abstractizare, de o irepresibilă nevoie de detașare contemplativă.” Să remarc un joc al expresiilor comune, strident, cîteodată, în cazul acestei paralele: *locul* intropatiei nu e nicidecum luat de altceva la Mateiu C. pentru bunul motiv că aceasta, intropatia, n-a avut nici un loc în opera sa... „Prin reverie proiectivă și prospecțiune speculară în trecut, Mateiu I. Caragiale își caută de fapt propria

identitate, după cum prin conturarea unor spaţii sau obiecte stilizate, cu suflu geometrizant, încearcă să-şi ancoreze sensibilitatea, să-şi găsească repere liniştitoare prin intermediul acestei narcoze onirice." Că emblemele acestor două resorturi afective şi expresive (intropatia şi abstractizarea) „nu pot fi decît *moftul* şi *masca tragică*" e destul de uşor de acceptat, iar I. B. îşi mobilizează toate resursele exegetice pentru a ne convinge. Însă, iarăşi, discutarea lor alături se susţine cu argumente mereu exterioare.

Patosul derizoriului condus sub semnul unei veritabile mitologii, retorica banalităţii, ochiul fixat anume asupra lumii de mijloc nu sînt neapărat „satirice". E de observat că lumea de strînsură, lumea-lume a lui I.L. e o lume vie şi singura, oricît ar părea de paradoxal, statornică în acest spaţiu geografic. Caragiale a avut această intuiţie genială, de unde şi rezistenţa sa în timp. Lumea de „sus" poate oricînd cădea, şi o face cu destulă regularitate în istoria omenească, lumea de jos e deja căzută, doar lumea de mijloc e eternă. Tot al lumii de mijloc e şi visul, cu nuanţe bovarice, al ei şi *ambiţul.* Mateiu I. Caragiale s-ar putea să datoreze situarea sa pe primul loc între romanele româneşti numărate de o destul de recentă anchetă tocmai acestei descrieri a aceleiaşi lumi de mijloc şi de strînsură, văzută în momentele ei de ambiţ suprem şi halucinatoriu. O simplă bănuială, dar care ar merita luată în considerare măcar pentru a o contrazice.

Cele cinci capitole ale cărţii (*Între moft şi masca tragică, Limbajul comediei şi comedia limbajului, Fantasticul, Faţa şi reversul. Filiaţii şi disjuncţii estetice, Scriitura artistă*) caută şi găsesc „zone de contact" între cei doi scriitori. Urmărit aproape obsesiv de amănuntul biografic al neînţelegerii dintre ei, Iulian Boldea ratează finalul cărţii sale revenind la ideea că „I.L. Caragiale şi Mateiu I. Caragiale, *nu întîmplător tată şi fiu* [subl. mea: înţelesul precizării îmi scapă!], sînt doi scriitori în multe privinţe congeneri [!?], ale căror creaţii reprezintă produsul unui fond spiritual comun, care se regăseşte, frecvent, în puncte nodale ale operelor în discuţie, ca afirmări şi ilustrări peremptorii. Motive recurente, teme cu valoare simbolică reiterează obsesii comune, care, în ciuda deosebirilor (unele, e drept, flagrante), ne pun în faţa a două entităţi estetice autonome, aflate nu în relaţie de ireconciliabilă antinomie, de irecuzabilă polaritate, ci, mai curînd, de fecund dialog peste mode şi timp, de fertilă interferenţă spirituală şi estetică..."

Eu pariez pe autonomie şi diferenţă (ambele estetice, în acest caz), gata oricînd să exilez într-un simplu „*chapeau*" detaliul familial. Cei doi Caragiale se descurcă perfect singuri, fiecare cu propria operă şi posteritate. Nu cred că strădania de a-i împăca le-ar fi pe plac. Mi-ar plăcea să citesc pe rînd şi separat două micro-monografii independente, extrase din cartea aceasta „siameză". Ceea ce am încercat să fac, oricum.

Vezi şi *Metamorfozele textului*, 1996, *Faţa şi reversul textului*, 1998, *Scriitori români contemporani*, 2001.

Străinul de lîngă mine. Am citit cu uimire încîntată cele două pagini *Către cititori* de la începutul celei de-a treia cărţi a lui ŞTEFAN BORBÉLY (*Visul lupului de stepă*, 1999, după *Grădina magistrului Thomas*, 1995, şi *Xenograme*, 1997, urmată de *De la Heracles la Eulenspiegel. Eroicul*, 2001, *Opoziţii constructive*, 2002, şi *Matei Călinescu. Monografie*, 2003). Tonul cald, confesiv, rostirea în faţa cortinei înaintea începerii spectacolului „serios" nu erau neapărat o noutate, dar, la prima vedere, păreau un moment de slăbiciune, fără legătură cu volumul. Pe măsură ce înaintam cu lectura, lucrurile îmi erau din ce în ce mai limpezi – cele două pagini erau o cheie subtilă şi, dacă bine-l cunosc pe autor, atent migălită, cu întîmplarea redusă la neînsemnat, pentru o excelentă autobiografie mascată. L-am citit întotdeauna cu sentimentul că, dacă i-aş cerceta foarte atent alegerile, aş descoperi adevărul său cel mai tainic. Am făcut-o acum, nu atît de pe-ndelete cît mi-ar fi plăcut s-o fac, dar cu plăcerea de a verifica, pripit, cîteva presupuneri. Am decupat din argument un şir de secvenţe: *obiecte patinate de vreme*, *lucruri bizare*, *meşteşugar latent*, *sihăstrie personală*, *m-am născut la picioarele unui munte*, *oamenii devin de prisos*, *singurătate*, *mă văd, crescînd în ea* [fiica de doi ani] *pe mine însumi*, *drumuri*, *bucuria cu care am scris*, *despărţire* şi *moarte*. Şi iată acum, citite rînd pe rînd, eseurile grupate în două cicluri – *Teme româneşti*, *Teme străine*. Aş vrea să se vadă cît mai puţin lucrătura ghicirii mele, de aceea nu voi lega anume fiecare secvenţă de „alegerea" autorului. Sper să se lege de la sine şi să le recunoască, măcar în parte, Ştefan Borbély. Primul eseu, despre Lucian Blaga şi Marele Anonim. Glosări subtile despre redimensionarea latenţelor, despre *analogie* ca instrument privilegiat al cunoaşterii, în stare să descopere înrudiri dincolo de aparenţe, despre fiinţa mitică şi simultaneitatea în timp cu toate secolele. Apropierea de gnoză a gnoseologiei blagiene e deopotrivă convingătoare şi prudentă. Ea însăşi un *gînd vertical*, verticalitatea subîntinzînd, în fond, variantele acţiunii umane. Eseistul îşi conservă „capacitatea de nedumerire şi ghicire". *Cartea Oltului repovestită pe înţelesul intelectualilor hermetici*, al doilea eseu, rescrie în cheie alchimică o carte despre rîul propriei copilării, despre muntele privit în zori pe fereastră. Insistenţa discretă asupra descrierii Ţării Făgăraşului – „echilibru, armonie, puritate a liniilor şi a sufletelor, frumuseţe" – e minunat părtinitoare. „Glorios şi melancolic", interpretul cărţii lui Geo Bogza reface cercul etern, însoţeşte fiecare treaptă cu o ştiinţă a secondării expresive remarcabilă. În *Fondul şi masca* e adus în prim plan un *alt* Tudor Vianu, cel din corespondenţă. Cîteva pagini de o densitate aproape dureroasă despre erudiţia ca evaziune, despre un drapel sfîşietor: „Trebuie să învingi toate tristeţile".

Sînt sigură că bucuria de a citi şi de a scrie este şi pentru Ştefan Borbély mîntuitoare, că i se întîmplă să fie copleşit („Să plîng, să cînt"... se întreba Tudor Vianu după parcurgerea febrilă a romanului *Jean Cristophe* al lui Romain Rolland) în faţa unei pagini literare mirabile şi că există o vîltoare căreia personalitatea sa nu vrea să-i cedeze, Nietzsche fiindu-i şi lui obsesie („Fondul sufletesc originar al lui Vianu e nietzschean: tulbure, extatic, mistuitor, risipit în suferinţă."). Eseul *Noica despre literatură* amănunţeşte, în fond, momentele cînd oamenii devin de prisos: „Sînt anumite împrejurări cînd trebuie să te depăşeşti pe tine prin cultură. Să te *înstrăinezi*...". Fascinaţia pentru *rostire*, creditul acordat limbii în detrimentul poetului, privilegierea limbilor cu deschidere ontologică (germana, româna) sînt amendări firave, nerecunoaşteri ale unor vini asemănătoare, simple orbiri prefăcute. Argumentele mustesc în fiecare frază scrisă de „meşteşugarul latent". Să mai spun, fără să insist, că boBârnacele risipite ici colo la adresa contemporanilor au o doză de în răspăr, de jucăuş absolut delicioasă. *Jurnalul de la Păltiniş* şi *Recitind Minima Moralia* sînt scrise de pe poziţia discipolului lucid, puţin dispus să creadă fără a cerceta, însă degustînd cu asupra de măsură misterul contextual, bîrfa subţire, „etica intervalului", aventura „transfiguratoare" pe care o propun cărţile lui Andrei Pleşu desconsiderînd „exigenţele scorţoase, cenuşii-pedante ale detaşării academice". Admiraţia faţă de scrisul superb al lui Andrei Pleşu are şi înţelesul unui proiect personal, al voinţei de autocenzură a universitarului pîndit de uscăciunea discursului catedratic. Scriind despre cărţile pentru copii ale lui Ştefan Aug. Doinaş, îi ceartă pe cei care le trec cu vederea – nu i s-ar fi întîmplat la fel dacă fetiţa de doi ani nu i-ar fi colorat austeritatea?

În *Temele străine*, ospăţul continuă la fel de rafinat. Un eseu despre zaruri divaghează pe marginea jocului şi a limitei: „Ceea ce omul joacă, astfel, e partea sa de lumină şi partea sa de întuneric din alcătuirea duală a universului... Ceea ce exclude zarul e neutralitatea, echilibrul...". În *De la Freud la Jung (povestea unui „paricid" sublimat)* bănuiesc, nedumerită şi indiscretă, o poveste. Şi fără ea, eseul merită toţi banii. Din *Tristan*, comentariu la nuvela lui Thomas Mann, transcriu cîteva rînduri: „*Patria* şi *Orînduirea socială* sînt, în sintaxa lui Thomas Mann, etichete care *separă* oamenii, în loc să-i apropie... există preocupări, planuri, stări care se încăpăţînează să nu ţină seama de convenţii, transgresînd vesel, inconştient aproape, bariere sacrosante. Din categoria acestor planuri fac parte boala, muzica, jocul, vrăjitoria, artisticul ca atare". *Visul lupului de stepă* nu e numai un eseu despre romanul lui Herman Hesse, ci şi un text autobiografic despre rîsul secund, despre autocenzura ironică, despre dedublare ca singură cale spre armonie şi conectare la zvonuri imemoriale. Nu vreau să expediez în două rînduri eseul consistent despre *Elegiile*

duineze, un text de *re-citit*. Transcriu doar finalul: „Puţini ştiu la început (dar pot învăţa...) că vieţuim, simultan, şi *aici*, şi *dincolo*". Secţiunea mai cuprinde un comentariu la *Zbor deasupra unui cuib de cuci* şi „inadaptarea la tăvălugul social uniformizant"; un *Eseu despre identitatea europeană*: „Nici un alt continent nu a făcut din persoană (*persona* egal „mască"...) efigia unei întregi civilizaţii, instituind, deci, obligaţia – metafizică aproape – de a veni deghizat în lume, de a te purta acceptabil, convenţionalizat, acolo unde ai putea-o face intempestiv, necontrolat, vulcanic, prin pozitivitate destructivă, regeneratoare, cum a gîndit-o Nietzsche"; şi un eseu despre *Dualismul motivaţional în psihoistorie*, tentaţia psihicului de a repeta experienţe neplăcute şi figurarea placentei în istorie.

Îmi trag sufletul, înainte de a recunoaşte că descoperirea cu autobiografia nu e a mea, ci o recunoaşte însuşi autorul în argument. Ştefan Borbély a ajuns la o artă a disecării ideilor vecină cu măiestria chirurgului legendar în stare să strecoare bisturiul în interstiţii şi să decupeze, să amănunţească, să dezvăluie taine fără a provoca sîngerări. Să mai spun că am descoperit ici-colo minuscule erori de limbă românească – am tresărit de fiecare dată. Ca în definiţia fantasticului semnată de Caillois, le-am simţit ca pe adevăratele, perversele semne ale „străinului". Ale celui care îmi seamănă în o mie de detalii şi se desparte de mine printr-o „gheară" abia vizibilă cu ochiul liber. Asemănările sînt atît de fascinante încît străinul de lîngă mine îmi e aproape tocmai fiindcă „gheara" lui mă ajută să-mi păstrez luciditatea, să mă privesc în faţă („gheara" mea ar trebui să aibă asupra lui acelaşi efect). Ştefan Borbély este străinul alături de care m-aş încumeta oricînd la drum lung.

„Curajul" de a fi român. Cartea IOANEI BOT *Poezia patriotică românească* (2001) este mai curajoasă decît s-ar fi cuvenit să fie şi vina – dacă vină se poate numi – nu este a autoarei. Cînd, potrivit Colecţiei "Tezaur" de la Humanitas Educaţional, ar fi trebuit să fie o antologie de texte însoţită de comentarii şi de un studiu sintetic – ceea ce şi este, de altminteri, cu acurateţea şi subtilitatea proprii tinerei cercetătoare – , ea capătă un violent şi îndrăzneţ accent polemic. Asta fiindcă societatea românească trece printr-o stranie criză identitară. Stranie, căci greu reperabilă în doze atît de acute şi de a-tipice la vreun alt neam. *Naţional* şi *patriotic* sînt cuvinte de ocolit atunci cînd nu le ataci cu superioritate, în răspăr cu tot ce se întîmplă azi în lume. Ideea Marii Uniri a devenit, din motive obscure, o idee extenuată. Un ideal de veacuri, pentru care s-a suferit şi s-a vărsat sînge, n-a avut şansa de a atinge echilibrul şi soliditatea unei *stări* indiscutabile de lucruri. Anii interbelici au fost prea puţini şi prea neîndemînatici pentru o *aşezare*, iar internaţionalismul proletar nu i-a venit nicidecum în ajutor. Alte naţionalisme, mai violente,

dar mereu mai abile în a-şi rosti diplomatic revendicările/drepturile, au transformat naţionalismul românesc, pe nesimţite, în aberaţie comunistă, în desuetă atitudine neconformă cu europenizarea şi cu globalizarea, în instrument utilizat stîngaci şi grosolan de nechemaţi în căutare de argument electoral. Aşa încerc să-mi explic cum se face că descifrarea în *spaţiul mioritic* a orizonturilor inconştientului care fac parte din "fiinţa şi substanţa noastră", tentată de Blaga, a căzut azi în derizoriu. Faţă-n faţă cu *non-locurile* lumii contemporane, indiferente şi nerăbdătoare, cu aglomerarea semnelor că rătăcim într-o lume ce pe nesimţite cade, am fi putut găsi în *spaţiul mioritic* un *loc* al nostru.. Lucian Blaga ne oferea un nume – ar fi fost slujba noastră să-i construim o realitate. Să ni-l asumăm cu oarecare gravitate şi chiar cu multă îndoială. Să-l asemănăm cu numele celorlalţi – ale celor care ne tot arată de secole întregi că ştiu să-şi poarte numele şi să şi-l apere… Să recunosc aici, încă o dată, că nu reuşesc să înţeleg cum a ajuns calitatea de român subiect de dispută. Eşti român aşa cum alţii sînt englezi, chinezi ori… persani. Nu-i de laudă, nici de pus cenuşă în cap. Ţine de locul naşterii, de, mai ales, limba în care vorbeşti/gîndeşti. Nu ai ales-o, n-ai nici un merit, nu-i un dar anume şi nici blazon care să te scutească de îndatoririle de om al vremii tale. Poţi adăuga, fireşte, culoare şi valoare neamului tău, dar asta-i altă discuţie. "Ruşinea de-a fi român" e o invenţie a ultimului deceniu. Pare de neconceput să-ţi spui simplu că eşti român şi că nu vezi cum ai putea fi altceva. Un studiu sociologic de prin ´80 conchidea încîntat că americanii, atît de mîndri că sînt *americani*, ştiau să precizeze, după multe generaţii de americanitate, în proporţie de peste 85%, ce sînt *de fapt*, de unde li se trage neamul. Şi o făceau pur şi simplu, fără ruşine, dar şi fără goală mîndrie.

Cartea Ioanei Bot vorbeşte, în acest context, despre poezia patriotică. Despre implacabilitatea identităţii şi despre vechimea ei arhetipală, despre inefabilul conceptului şi plinătatea simplă a sentimentului. În demonstraţia sa, o însoţeşte strîns Ştefan Aug. Doinaş, căci în *Funcţia educativ-patriotică a poeziei şi exigenţa artistică* (în volumul *Lectura poeziei* din 1980) scria: "În măsura în care lirica universală este o expresie a sentimentelor fundamentale ale umanităţii, ea nu se poate lipsi de sentimentul patriotic, care constituie o dimensiune esenţială a omului. Acest sentiment, care infuzează viaţa cotidiană a oricărui popor, deţine de altfel un rol important în poezia de pe toate meridianele…" Urmărind avatarurile temei în literatura română, Ioana Bot speră să ajungă la înţelegerea evoluţiei mentalităţii şi culturii româneşti, la conturarea conceptelor de patrie şi patriotic, în măsura în care, cînd este *poezie*, poezia patriotică implică, prin chiar condiţia recunoscută de *poezie*, coborîrea la "tîlcurile adînci ale istoriei". Cît despre ancorarea în folclor a literarurii angajate româneşti, opinie curentă,

autoarea desprinde şi individualizează tema patriotică propriu-zisă, legînd-o, după o scurtă incursiune istorică, de ideologia naţională paşoptistă şi de expresia cultă, intenţionată, programatică a identităţii. E momentul în care literatura dobîndeşte valoare propagandistică şi de recuperare a unui trecut care să legitimeze voinţa de constituire a statului unitar. Dacă la Eminescu patria e "adevărul ultim al fiinţei poetice", Coşbuc şi Goga se întorc, sub presiunea istoriei ardelene, la teme şi modalităţi lirice paşoptiste, pentru ca lirica interbelică, ulterioară Marii Uniri, să reaşeze patria între temele eterne ale lirismului. Cu precizarea că aluzia culturală potenţatoare, identificabilă în epocă, dovedeşte, în fond, constituirea unui *trecut*. Jumătatea de secol următoare stă sub semnul echilibrului frînt între "angajarea" silită şi civismul înalt, real. Se scriu poezii ale rezistenţei în interiorul temei şi în numele sentimentului etern neatins de schimbări de regim. Autoarea enumeră aici poezia marilor elanuri cosmogonice, poezia limitelor limbajului, poezia patriotic-religioasă şi cea demitizantă, ironică. O paranteză deschide I. B. şi asupra aparentului paradox al feminităţii imaginarului arhetipal al patriei. Sentimentul *matriotic*, copleşitor la un Octavian Goga, de pildă, este legitim şi firesc, căci apartenenţa "arhetipală" se evocă şi se tînjeşte în numele pierdutului paradis amniotic proiectat asupra "milostivei glii", a ţărînei şi a "matriei"(descrisă de un Auguste Comte şi psihanalizată de un Gilbert Durand). Limba română aduce un plus relaţiei graţie feminităţii sale indiscutabile. Patriotismul e, aş zice, prelungirea eroică, "bărbată" a sentimentului matriotic, necesară în vremuri de restrişte, cînd "mama ţară" e ameninţată şi obligată să lupte.

Ioana Bot crede, polemizînd discret, dar ferm cu moda zilei, că "nici o clipă, vorbind despre mitul patriei-mume sau despre rolul literaturii patriotice în realizarea constructului identitar naţional, românesc, scopul urmărit nu trebuie să fie distrugerea mitului". Dosarul critic convoacă mărturii ale unor T. S. Eliot, P. Matvejevici, Ştefan Aug. Doinaş, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, dar şi Mircea Scarlat, Lucian Boia, Corin Braga etc. Poeziile antologate şi comentate oferă repere ale temei şi sub-temelor de la Conachi şi Heliade-Rădulescu, trecînd prin Alecsandri şi Eminescu, Coşbuc şi Octavian Goga, Arghezi şi Blaga, pînă la Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana sau Mircea Cărtărescu. Dincolo de instrumentul didactic exemplar pe care-l oferă, cartea Ioanei Bot este şi o luare de cuvînt expresivă şi neechivocă într-o dezbatere prea adesea deviată şi epidermică.

Vezi şi: *Trădarea cuvintelor,* 1997; *D. Caracostea, teoretician şi critic literar,* 1999, ed. a II-a, 2001; *„Mihai Eminescu, poet naţional român". Istoria şi anatomia unui mit cultural* (coord.), 2001.

A fluiera în biserică fără să ştii că în „biserică” te afli. Aşa aş numi surprinzătorul, pentru mine, destin imediat al cărţii lui MIRCEA CĂRTĂRESCU *Postmodernismul românesc* (1999). Să recunosc de la început că e printre puţinele cărţi ale deceniului care m-a *pasionat*, cum se promite pe coperta a patra. De altminteri, să mai recunosc şi că, pentru mine, nici una dintre promisiuni nu minte: cartea are perspective filosofice, istorice, culturale şi literare bine conturate; e o regîndire curajoasă (chiar mai curajoasă decît bănuiau autorul şi editorul!) a întregii literaturi române; conţine şi un manifest artistic în favoarea chiar a aceleiaşi literaturi, cu toate feţele, crizele şi etapele ei; o bibliografie parcursă inteligent şi compilată (în sens pozitiv, de armonizare a unor accente mai puţin vizibile la prima vedere) expresiv defineşte postmodernitatea, cu trăsături, direcţii şi reprezentanţi, şi identifică precursorii într-un dosar de caz bine instrumentat; priveşte din interior literatura română a unei jumătăţi de veac, cu acces la concepte, dar şi la formularea memorabilă, şi redescrie generaţii şi individualităţi cu argumente de fiecare dată convingătoare. O face, poate, mai personalizat decît un critic de meserie (în *Jurnal* îşi mărturiseşte, la un moment dat, tracul vizavi de protocoalele lumii academice), dar nici o clipă n-am avut senzaţia că mă aflu în faţa unei lucrări *pro domo* care merită toată neîncrederea, ba chiar punerea la zid. N-am citit decît ici-colo presa subiectului, dar am auzit feţe luminate gata să condamne, înainte de a citi, o carte care ar fi trebuit să aibă parte de prezumţia de nevinovăţie tocmai fiindcă e semnată cu nume propriu şi ne aflăm în plină societate a diferenţei nelitigioase. Multe dintre cîrtiri visau în secret cenzuri severe care să pedepsească îndrăzneala de a avea un punct de vedere altfel decît ceilalţi.

Paul Ricoeur spune (într-un interviu cu Tamás Tóth) lucruri extrem de interesante despre grădinăritul înalt al ideilor, prin altoiri succesive pe cărţile altora, dar şi pe cele proprii (întîlnindu-se cu *jefuirile de extaze* ale cărţilor crescînd unele din altele, în viziune cioraniană), căci fiecare lucrare omenească lasă mereu un rest, rămîn întrebări cu răspunsuri suspendate ori incomplete asupra cărora poţi oricînd reveni, ivindu-se astfel o carte nouă, un *altoi*, şi el imperfect. E vorba, desigur, de imperfecţiunea pozitivă a *gîndului activ*, a operei mereu *în progres*, căci definitivul echivalează încremenirea şi moartea. În plus, o asemenea abordare asigură şi continuitatea unei opere ca „înlănţuire”. L-am pomenit aici, fiindcă mi se pare şi modul în care lucrează Cărtăresacu, poate mai ales în *Postmodernism*... Proza, poezia, jurnalul, cărţile teoretice descriu toate un autor care nu poate vorbi despre lume altfel decît vorbind despre sine. Dar un sine deloc tiranic, nici autist, nici demolator de semeni, ci în progres („voi respinge orice intenţie de „fixare” a fenomenelor, de închistare a lor în definiţii precise şi neechivoce”), flexibil şi deschis, gata

să accepte remanieri, chiar şi interioare. Şi, extrem de important: „Mă voi feri, pe cît posibil, de ceea ce Matei Călinescu numeşte *the jig-saw puzzle fallacy,* adică de iluzia că fenomenele pe care le voi descrie există cu adevărat în realitate, ca şi de capcana baconiană a lui *idola theatri*: ajustarea realităţii ca să se potrivească ideilor mele.” Spre deosebire de multe texte teoretice contemporane, care vorbesc despre fenomenele/stările/lucrurile interpretate ca despre nişte legi implacabile căzute din ceruri, deloc „pîsloase”, cum le numeşte Cărtărescu, ne-legate de oameni şi de relativitatea lucrurilor omeneşti, ne-datoare fermecătoarei nesiguranţe a oricărei *interpretări*. Aş spune doar că, plecînd la drum cu toate motoarele pornite pe/spre o temă, realitatea, am băgat de seamă, se ajustează singură ca să încapă în proaspătul portret/proiect. Nici o contradicţie aici. Cunoaşterea omenească lucrează în asemenea fluxuri şi refluxuri: spune o poveste coerentă, replică la haosul nestăpînit din jur, se aşează o vreme în tihna certitudinii (*ca-şi-cum*, ar spune Vaihinger), lumea pare domesticită, apoi echilibrul se strică, se iveşte criza, cunoaşterea umană avansează o nouă poveste provizorie cu aparenţă de eternitate. Iarăşi pot trimite la Ricoeur. Apropo de chiar subiectul cărţii lui Cărtărescu, spune, cu umor şi disponibilitate largă a polului cunoscător: „La urma urmei, nu ştiu ce e *modernitatea*, căci cuvîntul e polisemantic, chiar mai polisemantic decît *postmodernitatea*... Pe de altă parte, am şi alte rezerve în ce priveşte termenul de postmodern: şi anume că încearcă să descrie prezentul. Cred că nimic nu e mai obscur decît prezentul în care trăim. Doar cei care vor veni 20-30 de ani după noi vor fi în stare să spună ce sîntem noi acum cu adevărat. Şi şi ei vor avea cîteva explicaţii diferite”.

Mircea Cărtărescu emite nenumărate semnale despre provizoratul (încîntător, aş spune din nou) al întreprinderii sale exegetice: în era informaţională, „viaţa devine ceva asemănător unui vis sau unei ficţiuni literare”. Definiţiile sale, de multe ori în consens cu cea mai de ultimă oră bibliografie, sînt memorabile: „Cînd avangarda devine rutină, normă, cînd ceea ce şoca nu mai şochează, dar ceea ce altădată nu şoca nu mai există, putem vorbi de intrarea într-o lume postmodernă”

Paul Cornea vorbeşte în *postfaţă* despre puterea de iradiere a cărţii, despre excelenţa performanţei intelectuale, despre altitudinea etică şi seninătatea tonului. Mă gîndesc că mai ales ultima dintre calităţi, seninătatea cu care îşi rosteşte încheierile, e greu de digerat într-o societate pusă pe harţă şi pe plătit conturi inventate.

Vezi şi *Visul Chimeric*, 1992.

Constructe şi antinomii. TUDOR CĂTINEANU a avut întotdeauna printre noi, clujenii, faima, de nimic tulburată, a celui care ştie să spună uimitor de frumos şi uluitor de exact ce crede că se întîmplă cu lumea şi

cu oamenii. I-am citit de curînd două dintre cărțile cu care profesorul-filosof își sărbătorește discret cei 60 de ani: *Constructe*, 2000, și *Echilibru și dezagregare. Antinomia eminesciană*, 2002. Prima are două postfețe. Ilie Pîrvu salută *Constructele* ca nou „gen literar" în filosofie, așezîndu-l pe Tudor Cătineanu pe linia a două performanțe ale gîndirii filosofice românești: „tradiția Xenopol" (ilustrată de Simion Mehedinți, Daniel Danielopolu, Grigore C. Moisil, Octav Onicescu etc.) și „Școala ardeleană de filosofie", reprezentată de Lucian Blaga și D.D. Roșca, amîndouă constituind o a treia cale în filosofia românească, menită să satisfacă, deopotrivă, cerința limpezimii și exactității conceptelor (calea maioresciană, continuată de Rădulescu-Motru, Ion Petrovici, Mircea Florian), și a calității literare de excepție (calea deschisă de Vasile Pîrvan și continuată de Nae Ionescu, Constantin Noica și Emil Cioran). Paul Grigoriu notează unul dintre efectele mirabile ale acestei maniere de a face filosofie: cititorul de rînd simte că se poate ridica și el la înălțimea generalului, că lucruri îndelung absconse devin (mai) limpezi. Dacă nu mă înșel, D.D. Roșca e cel ce spunea că, dacă ideea e limpede în minte, expresia nu poate fi altminteri, respingînd, astfel, scuza cuvîntului greu de găsit ori neîncăpător.

Constructele (*Cîteva simple grafii, Povestiri pentru cei mari, Exerciții metafizice, Cercuri, încercuiri și metafore epistemice, Schițe deontologice,* adică 111 texte) stăpînesc exemplar arta incitării. Excelente și numai bune de îndelungi taifasuri cu textul, cu limba română, cu tine însuți cele despre *gînd, îndoială, supărare, dacă, uitare, poartă, despărțire, noroc și trudă* etc., etc. Rețin aici, ca exemple, doar două teme: pe de-o parte, *declinația*, cea care, descrisă de autor la lansarea cărții sale la Cluj, mi-a dat ideea „încercării" ei pe declinarea substantivelor și pe însemnătatea pe care ar putea-o avea în construirea edificiului poematic. Căci, zice Tudor Cătineanu, „în sfera Esteticii, fenomenul declinației e aurifer chiar în celebra secțiune de aur [...unde] simetria perfectă nu este estetică. Ea trebuie să fie însoțită și de o abatere sau *declinație* de la simetrie, de un coeficient anume de a-simetrie, non-simetrie, pentru ca obiectul să fie și *expresiv*, deci artistic." Nominativul ar putea fi „simetria", valoroasă, căci numește lucrurile, dar incompletă fără toată declinarea, căci încremenită în singurătate și non-relație. Pe de altă parte, *Miorița*. În volumul 2 al *„Științei morții"*, spuneam că amenințarea cu moartea din baladă am înțeles-o ca dez-văluire, punere în cuvinte, a unei realități pe care, de obicei, o ții cu încăpățînare (teamă?) în umbră. Împăcarea ciobanului nu se petrece cu uciderea sa de către cei doi, ci cu ideea muritudinii sale. Iar acceptarea e minunat de individuală, deci demnă și generoasă. Preferă să le lase celorlalți („măicuței bătrîne", adică atitudinii tradiționale și, oarecum, firești) povestea, amăgirea, chiar dacă el

știe de-acum și a dobîndit seninătatea inițiatului (de spus, în treacăt, că „știrea" vine dinspre o zonă extra-umană deloc întîmplător). Nicăieri nu se spune că nu va lupta să-și prelungească viața, dar o va face în mijlocul unor semne și orînduieli care să nu-l lase să uite că va muri *în cele din urmă* (condiționalul, „de-o fi să mor", nu poate fi nicidecum trecut cu vederea)... Evident, am citit cu încîntare maximă comentariul lui Tudor Cătineanu: „Năzdrăvană fiind, mioara aude, ascultă și înțelege, adică *pricepe* [să spun, în paranteză, că mi s-au părut infinit roditoare aceste permanente dovezi ale stării de veghe în fața sensurilor multiple ale cuvintelor românești; nu atît grija de a-l feri pe cititor de lecturi deviate, cît plăcerea de a atrage atenția că ele sînt oricînd posibile, că nu-i de glumit cu înțelesurile; nu întîmplător va observa în cartea despre Eminescu că „Textul poetic este semnificativ și pentru încercarea – devenită un fel de a doua natură a gîndirii eminesciene – de a detecta, inclusiv prin experimentare, toate înțelesurile posibile ale unui cuvînt, rămas însă în firea și firescul limbii", de a detecta și exploata echivocul semantic], dîndu-i de veste stăpînului ce îl așteaptă; ce *îl poate aștepta* (...) Din planul *real* și *prezent* al *imaginarului* baladesc se trece pe planul *viitorului*, care este aici *ipotetic* și *probabil*: «De va fi să mor». Altfel spus, este pusă în joc ca fiind *posibilă* și cea mai dură alternativă cu putință, aceea a *morții*." *Constructele* acceptă o lectură de cursă lungă, cu reveniri, polemici, consensuri nuanțate, adausuri. Nu mai puțin,

Echilibru și dezagregare. Antinomia eminesciană. O carte uluitoare. O citești într-o alertă continuă, ești furios pe tine însuți că ai parcurs deja o pagină, intri în *ralenti* ca să poți degusta toate sugestiile și ești tentat să citezi totul, căci frazele sînt atît de rotunde, încît nu pot fi lesne rezumate, spuse „cu alte cuvinte". După o bibliotecă întreagă de cărți despre Eminescu să spui atît de strîns și expresiv lucruri memorabile și incitante e mai mult decît o performanță. Asemeni lui Gaston Bachelard, Tudor Cătineanu e un „filosof visător", însă nu pronunță divorțul intelectului și al imaginației pentru „a visa la limba maternă în limba maternă", ci le obligă pe amîndouă să fie cooperante ca visul să nu renunțe la nici una dintre „acuitățile" treziei, iar trezia să aibă acces nelimitat la farmec.

Recitind texte „clasice" despre Eminescu (Vianu, Călinescu, Blaga, Popovici, Liviu Rusu, D.D. Roșca, Edgar Papu, Ion Negoițescu, Ioana Em. Petrescu etc.) și pagini de Eminescu, le dă la iveală o nouă strălucire, ca un căutător de aur ori ca un orfevrier de marcă, încît ai senzația că el a „plantat"-o acolo, atît de surprinzătoare e nuanța cea nouă. Textele se luminează altfel, ce era răsturnat se re-pune în picioare, ce era/părea cețos capătă contur. La Vianu, de pildă, înflorește „fraza-corolar uimitoare și semnificativă" despre armonia interioară și exterioară, despre ruperea, „desfacerea de toate legăturile care țin strînse laolaltă elementele

persoanei" şi despre presentimentul odihnei apropiate, citind acordul, proximitatea dintre Fiinţă şi Nefiinţă. Vorba lui Călinescu, „Eminescu ştia ce gîndeşte", devine nucleu al unui construct despre gîndirea eminesciană. Spusele lui Noica: „Cu sensul acesta de rătăcitor disciplinat prin toate lumile culturii, Eminescu devine o Universitate", sînt pretext al altui portret posibil al poetului gînditor. Ici-colo, un umor fin, de bună calitate, umanizînd şi mai mult enunţurile: „Titu Maiorescu aprecia atît în principiu, cît şi cu referinţă la Eminescu, *impersonalitatea*, categorie pe care Gherea a înţeles-o în felul lui, adică n-a înţeles-o".

Cartea are două capitole: *A. Ipostaze ale echilibrului*, cu 10 constructe (starea preontologică, echilibrul fragil, plenar, tensionat, dinamic, indiferent etc.), şi *B. Cercul problematic şi dezintegrarea,* cu alte 10 abordări. Refăcînd fişa medicală, explică toate simptomele în contextul personalităţii unice eminesciene: *labilitatea*, cu reversul pozitiv al plasticităţii; *originalitatea*, ca ieşire din comun, ca valoare, aşadar; *dromomania*, ca formă a deschiderii fiinţei; *maniac* înseamnă şi consecvent şi coerent, *depresia* e melancolie, iar *psihoza* indică natura spirituală a bolii. Reţin pagini excepţionale despre *pădure, casă, drum, labirint*. *Dezagregarea logicii* poetului, formulă pe care o preferă „nebuniei", e, crede Tudor Cătineanu şi o demonstrează subtil, urmarea propensiunii spre totalitate, a forţării marginilor: „Eminescu vrea să înţeleagă *infinitul* ca atare; vrea să parcurgă şi să înţeleagă ceea ce – cel puţin deocamdată – nu poate fi nici parcurs, nici înţeles. Acest efort maxim, atît ca *extensie* – dată fiind extensia temei –, cît şi ca *intensitate* – dată fiind *adîncimea* temei – îi solicită fiinţa gînditoare pînă la limita dezechilibrului ei." Sau: „Conştiinţa eminesciană este orientată *metafizic* prin chiar structura ei internă, intimă. Dar nu este vorba aici doar de *deschiderea* extensivă a conştiinţei, ca *grad de cuprindere* a oricărei teme sau probleme, ci şi de *atitudinea* internă, de *ethosul* ei, care funcţionează în absolut[...] Este absolut firesc, de la sine înţeles, că atunci cînd gîndeşte, *gîndeşte în Absolut*. Ce poate fi mai normal decît ca, atunci cînd faci ceva, să faci acel *ceva*, nu *altceva*, într-o confuzie leneşă a contextului, a fiinţei şi a gîndirii?!" Şi: „După toate semnele rămase – ale biografiei şi ale operei – el pare *născut întreg* de la bun început, asemeni unei «seminţe» de rasă, unui «sîmbur» de lumină. Biografia lui şi a operei lui nu lasă deloc impresia exterioară a unei evoluţii spectaculoase, ci impresia unei *adînciri* în ceea ce era deja, a unei adînciri în fiinţa *Lumii* şi în propria lui fiinţă, în *sinele* său."

În portretul pe care i l-a schiţat Caragiale: „Aşa l-am cunoscut atuncea, aşa a rămas pînă azi... Vesel şi trist; comunicativ şi ursuz; blînd şi aspru; mulţumindu-se cu nimica şi nemulţumit de toate", T.C. descoperă antitezele – psihologică, dialogală, etică şi atitudinală – în temeiul cărora „s-ar putea

elabora o monografie caracterială." Antinomia eminesciană e demontată faţetă cu faţetă: antinomia metafizică a infinitului („Eminescu nu a refuzat infinitul, ci a refuzat orice paleativ al acestuia. S-a confruntat cu infinitul pe viaţă şi pe moarte; pe viaţa şi pe moartea gîndirii şi a lui."), antinomia istorică, erotică şi a subiectivităţii proprii. Dezagregarea logicii poetului şi gînditorului urmează calea oricărei *disoluţii* în sens filosofic şi estetic: „Cunoscuta expresie filosofică şi estetică privind *disoluţia formelor* are cel puţin două sensuri, care acoperă două posibilităţi, două sensuri de mişcare posibile: forma *clasică* (în înţeles istoric) este înlocuită cu o *altă* formă, neclasică, postclasică sau – pe a doua direcţie – *forma*, fie ea clasică sau neclasică, intră în *dezagregare* definitivă, ireversibilă, nemaifiind înlocuită de nimic, sau fiind înlocuită chiar de Nimic", iar „Armonia eminesciană cu toate formele ei a fost şi o încercare sistematică de prevenţie, de oprire a dezagregării."

Toată cartea e, cum spuneam, o re-punere în problemă a destinului poetului naţional într-un dosar dens şi strîns instrumentat, expresiv pînă în pragul artei literare. Fără a pierde o clipă din vedere subiectul demonstraţiei, Tudor Cătineanu îşi îngăduie nenumărate aparteuri complementare, deschizînd piste inedite pentru comentarii ulterioare. De pildă, folosirea limbajului metaforic în textele critice, limbaj care nu spune nimic ori spune prea vag, e prilej de a remarca, în treacăt, nu şi superficial, o modă pe care o numeşte pe dată „tehnica transgresiunii metaforelor" şi îi observă cu fineţe procedura: „cînd e vorba de un univers plastic, se folosesc pentru a-l descrie metafore muzicale; cînd este vorba d un univers muzical, se folosesc, invers, metafore plastice; cînd e vorba de un univers poetic, se folosesc combinat şi alternativ atît metafore plastice, cît şi metafore muzicale."

Un comentariu critic capabil să vindece de lîncezeală şi lipsă de ecou formulele cam prăfuite încă rezistente pe piaţă.

Subiecte în vogă şi defilări. Dintr-o ambiţioasă trilogie a ororilor a apărut mai întîi o carte despre *gulag* (*Călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conştiinţa românească*, 1998), apoi una despre tortură (*Panopticum. Tortura politică în secolul XX*, 2001), pretextul acestor rînduri, urmînd o alta, se pare, despre evadări. Eseurile RUXANDREI CESEREANU sînt, cum se vede, pur „teoretice". Ele nu pleacă de la vreo experienţă proprie de viaţă (fie ea şi mentală), nu sînt nici măcar culegeri (comentate) de mărturii ale altora (cum se întîmplă în cărţile Doinei Jela). O bibliografie întinsă, dar nesistematizată este parcursă cu sufletul la gură, fugitiv, neruminant, fără răgazul de-a epuiza dosarul depoziţiilor, cu o grabă de a inventaria care riscă să amestece culori, criterii, valori. Procesele intentate de autoare au, tocmai din cauza deficienţelor, uneori stridente, de procedură, calitatea, surprinzătoare căci nepusă la socoteală

deliberat, de a relativiza totul. Înainte de a intra în cîteva detalii, o paranteză: titlurile celor două cărţi deja apărute au nevoie de nuanţări. Cel dintîi preia, fără o acoperire riguroasă, termenul de „gulag", provenit, cum se ştie, din acronimul unei instituţii strict particularizate, sovietice. Să numeşti astfel – R.C. nu e nicidecum singura care o face! – sistemul carceral şi punitiv din alte zone geografice, fie ele din acelaşi *lagăr*, înseamnă să pui în pericol chiar descrierea şi procesarea în conştiinţa publică ale unei realităţi româneşti cu semnalmente specifice mai importante, pentru noi şi pentru viitorul nostru, decît asemănările. Că aşa stau lucrurile o dovedeşte cea de-a doua carte: propunîndu-şi să panorameze tortura *politică* în secolul *XX,* pune la bătaie un hăţiş bibliografic nedefrişat din care răsar atîtea asemănări încît încheierea nu poate fi decît una: tortura ţine de structura umană, e aşadar firească, e legată de *putere* în sens larg, nu de politică (doar dacă nu definim politica drept instinct al puterii care se manifestă violent atunci cînd cel puternic crede că nu poate fi la rîndul său agresat. Dumnezeu, „atotputernicul", devine atunci torţionarul prin excelenţă, de vreme ce pedepseşte mereu şi nu se teme de răzbunarea „victimelor" sale), şi nici o perioadă istorică n-a fost ocolită de excesele ei. Volumul, şi acesta, e mai degrabă eliberare de o bibliografie sufocantă, eseul propriu-zis urmînd să se scrie abia de acum înainte. Ceea ce autoarea va face, fără îndoială, cînd se va potoli febra contactului cu o realitate stufoasă şi nu îndeajuns de... formalizată.

Ruxandra Cesereanu nu-şi lasă răgazul de a comenta *singură*, adică dincolo de spusele bibliografiei consultate cu o grabă mărturisită, închisorile şi tortura. N-am reuşit să aflu ce gîndeşte un om tînăr şi inteligent, slujit excelent de cuvînt, despre cele două „activităţi" umane. Ici-colo, sugerează, aproape temător, că subiectele au o răspîndire care le scoate de sub tutela ori monopolul unei ideologii anume şi tocmai în asta le stă, eventual, grozăvia. Nu vreau să minimalizez valoarea cărţii, dimpotrivă, sarcina la care s-a înhămat Ruxandra Cesereanu e dintre cele mai dificile şi gestul ei eseistic merită receptat ca atare. Nici nu doresc să bagatelizez suferinţa, durerea şi, de multe ori, curajul victimelor vreunei puteri, însă nici nu cred că victima se situează, automat, deasupra celui care s-a întîmplat să scape cu viaţă sau nevătămat fizic. Cum observa prea bine Pascal Bruckner (vezi *Tentaţia inocenţei*), victimizarea şi infantilizarea sînt două dintre aplecările foarte periculoase ale omului contemporan, periculoase fiindcă impun scări de valori ne-nuanţate, etichete care exclud din pornire orice obiecţie, orice comentariu, pretind, aşadar, credinţă, nu atitudine raţională, acceptare tăcută, intimidată, nu dialog. Fiindcă să-l socoteşti pe torţionar *ne-om*, adică monstru, diavol, rimează cu a-l socoti pe cel torturat sfînt, martir, adică, în ultimă instanţă, tot *ne-om*. Discuţia se cuvine purtată în limitele foarte încăpătoare ale

omenescului. Materialul imens etalat de cartea Ruxandrei Cesereanu oferă punctul excelent de pornire pentru o asemenea discuţie. Cu atît mai mult cu cît poeta a secondat îndeaproape eseista, avansînd deja, în hainele metaforei, posibile direcţii ale unei abordări subterane, la adîncimi la care denivelările regimurilor politice îşi pierd din pregnanţă.

Iuvenal se întoarce. Vestea am aflat-o dintr-o carte de o seriozitate aproape ursuză, dacă mă gîndesc la vîrsta autoarei. ALEXANDRA CIOCÂRLIE s-a născut în 1968, este specialistă în limbi clasice, cercetătoare a limbii şi literaturii latine, doctor în filologie, cu studii aprofundate la Universitatea „Michel de Montaigne" din Bordeaux. Îndepărtată fiind nu doar în timp de românii de azi, literatura latină o destinează colaborării la reviste de foarte strictă specialitate. Cartea sa, *Iuvenal* (2002), nu poate spera, prin urmare, să tulbure topurile din piaţa cărţii. În fotografia de pe coperta a patra, citesc în zîmbetul tinerei autoare şi un dram de amicală sfidare. Volumul nu doar etalează toate detaliile menite să sperie cititorul de duminică, ci mai are şi cutezanţa ironică de a nu traduce nici unul dintre citatele, multe, în limba latină. Un fel de a spune că un neam cu sînge de roman ştie, de bună seamă, ca pe apă, limba falnicilor strămoşi.

Deşi genul satiric nu mi se pare neapărat „prea puţin gustat de moderni", Alexandra Ciocârlie are dreptate cînd îşi propune să încerce readucerea în actualitate a lui Iuvenal deopotrivă printr-o lectură foarte aproape de text (cartea ţine şi locul unei miniantologii, adnotate cu răbdare şi aplicaţiune) şi printr-o privire nouă şi proaspătă, apăsînd pe „răsturnarea modului tradiţional de a exista şi a celui clasic de a scrie". Tocmai în ironie şi subversiune, instrumente discrete la Iuvenal, poată fi situată tabăra reactualizării scriitorului latin. Înarmată bibliografic pînă în dinţi, autoarea reuşeşte să surîdă sub faldurile nu dintre cele mai confortabile ale unei cercetări academice. Ai mereu senzaţia că se spun simultan cel puţin două lucruri: în vag divorţ, la o privire rapidă, complementare şi promiţînd revigorări şi remanieri surprinzătoare, la o privire mai răbdurie. Trecînd în revistă receptările anterioare ale lui Iuvenal (autoarea reconstituie o receptare acoperind secole întregi), se înregistrează vehemenţa, virulenţa, satira, comicul. Alexandra Ciocârlie scoate la iveală, însă, mai ales cantitatea de ironie colcăind sub masca indignării, ironie în stare să relativizeze perspectiva şi s-o apropie de felul de a înţelege lucrurile al unor epoci mai apropiate de noi. Ca „ultim poet important al Romei păgîne, Iuvenal aparţine unei faze de crepuscul". De aceea, autoarea alege ca manieră de lucru situarea foarte aproape de ochii poetului: „Ne-am mulţumit, deoarece ţelul nostru a fost exclusiv literar, să privim Roma prin prisma viziunii poetului. Am dat, în felul acesta, peste

mentalități depășite, cum ar fi misoginismul, xenofobia şi chiar mizantropia. Luate în sine, ele ar putea reprezenta tot atîtea obstacole între cititorul de azi şi Iuvenal. Unul din scopurile noastre a fost să arătăm cum, supuse ironiei, asemenea mentalități se relativizează şi se iau pe ele însele în rîs." Cum se poate lesne vedea, Alexandra Ciocârlie îi întinde cititorului o capcană. Se preface a crede că acesta, cititorul mileniului trei, a depăşit de mult numitele mentalități. Prin urmare, îl provoacă să-şi ia în rîs, alături de ironicul şi crepuscularul Iuvenal, cele mai rezistente, dar şi mai ascunse, mai secrete, fiindcă mereu reprobabile la lumina zilei, impulsiuni. Avem de-a face, aşadar, nu doar cu un comentariu strict literar, ci şi cu unul etic. Este exact ceea ce face ca lectura să fie pe mai multe paliere profitabilă şi de o actualitate nu neapărat surprinzătoare. Argumentului îi urmează cîteva capitole sintetice: *Direcții în istoria receptării operei lui Iuvenal,* Indignatio *și* ironia *(Semnificații la teoreticienii premergători lui Iuvenal), Poetica lui Iuvenal, Un tradiționalist original (Lumea pe dos; O reacție neaşteptată: ironia, factor distructiv).* Ultimul capitol (*Unitate şi evoluție în opera lui Iuvenal*) e precedat de cinci *Studii analitice* aplicate satirelor II-XVI (Satira I fiind descrisă în capitolele despre poetica iuvenaliană şi despre lumea pe dos). Invocat de un *medium* atît de competent, Iuvenal se întoarce printre noi, reluîndu-şi totodată locul printre „ai lui" – autorii latini mai norocoşi în ce priveşte recunoaşterea în posteritate (Catul, Vergiliu, Tacit, Petroniu, Apuleius).

Pentru rîndurile de față, simplă invitație la lectură, mă opresc – nu întîmplător, desigur – asupra satirei a VI-a, satiră închinată cu precădere, viciilor feminine. Indignarea ca unică armă potrivită în confruntarea cu viciul este, aici, aparent, şi mai adîncă. Atîta doar că, citind şi printre rînduri şi cîntărind atent lucrurile, ies la iveală înțelesuri mai puțin severe. „Climaxul ororii" pe care îl identifică unii dintre exegeți în secvențele satirei (în patru timpi, nevestele îşi înşală soții, îi tiranizează, îi ignoră şi, în final, îi ucid) se diluează dacă e cîntărit efectul ironiei subtextuale asupra indignării de fațadă. Între *pudicitia* şi *luxuria* e mai greu de ales, căci „natura frustă, lipsită de atractivitate este contrapusă civilizației decadente, dar plină de grație perversă." Trecutului i se văd calitățile, dar şi toate umbrele. Satira se aşează, fără îndoială, în „tradiția literar filosofică a operelor de denigrare a căsătoriei", dar sugerînd homosexualitatea ca alternativă preferabilă, argumentele lui Iuvenal se dovedesc cu două tăişuri: căsătoria nu mai poate fi ce-a fost odinioară fiindcă femeile sînt mai dispuse ca oricînd să nesocotească statutul marital. Ele îşi eclipsează grația „tradițională" dînd la iveală forță, vigoare, inteligență. Nu se mai respectă stricta delimitare a zonelor rezervate („De către cine?" îşi ițeşte de îndată capul întrebarea) celor două sexe. Al doilea sex etalează calități masculine, nevestele îşi pun în inferioritate soții nu doar fizic, ci şi intelectual („cunoştințele femeilor sînt

percepute ca instrumente de agresiune în lupta conjugală"). „Vorbitorul din satira a VI-a îşi întemeiază pledoaria împotriva căsniciei pe portretul de grup întunecat făcut, prin acumularea tuşelor sumbre, tuturor reprezentantelor tagmei femeieşti cărora li se atribuie întreaga responsabilitate pentru degradarea familiei tradiționale. Capetele de acuzație pot fi nenumărate, sentința fără drept de apel e mereu aceeaşi: femeile sînt întotdeauna vinovate. Judecata nu este însă neutră, căci cel care o pronunță se află pe o poziție partizană. El nu pare să ia în seamă şi abaterile de conduită ale bărbaților care ar putea eventual explica, chiar dacă nu justifica, purtarea nedemnă a soțiilor". Ca să nu mai vorbim de faptul că *luxuria* presupune participarea celor două sexe deopotrivă. Oricum: „Dincolo de considerațiile morale, se observă că femeile lui Iuvenal debordează de vitalitate, în timp ce bărbații se dovedesc adesea incapabili să țină pasul cu ele." Vehemența acuzatorului se păstrează la o înălțime monotonă indiferent de gravitatea vinei, însă notele comice intercalate iau adesea în derîdere propria indignare, înțelesul unor pasaje preschimbîndu-se în contrarul lui şi lăsînd să se vadă fisura partizană a pledoariei. Comentariul autoarei ține isonul ambiguității textului comentat şi strecoară amendamente cu ironică diplomație.

Studiul e de citit cu creionul în mînă, atît de multe îi sînt subînțelesurile şi de fine conexiunile cu prezentul. Iuvenal însuşi, dacă i-ar fi la îndemînă să-l citească, şi-ar stăpîni cu greu indignarea în fața unui spectacol atît de sclipitor de ironie, subversiune, inteligență, expresivitate susținut de o femeie. Dar, în cele din urmă, s-ar recunoaşte înfrînt şi recunoscător pentru înfățişarea sub care se poate întoarce, în fine, printre ai săi.

O carte provocatoare. SANDA CORDOŞ a debutat editorial în volumul colectiv *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, 1991. Debutul individual se petrece în 1999, cu *Literatura între revoluție şi reacțiune*, carte bine primită de critică, reeditată, ca urmare, în 2002. Fără îndoială, Mircea Iorgulescu are dreptate că e „una dintre cele mai bune cărți de reflecție literară, şi nu numai", după 1990. Am admirat mereu abilitatea cu care transmite universitara clujeană un potop de cunoştințe cu o flexibilitate caldă a frazei şi o nuanțare a demonstrației în stare să îmblînzească stilul profesoral, nu de puține ori, acesta, doct şi suficient, în proporții egale. Conceptele înmuguresc, sintezele vibrează sub comanda unei melodii interioare a discursului, ideile plutesc dezinvolt la suprafața lucrurilor aparent opace, intrînd în conexiuni surprinzătoare şi arătîndu-şi liber strălucirea. Scriind despre Sanda Cordoş, la fel de laudativ, Iulian Boldea, în schimb, exagerează în limbaj apocaliptic. În fond, „hidra burghezo-moşierească" înfierată în copilăria mea are geamăn perfect în „hidra comunistă"

înfierată de contemporanii post-decembrişti cu o grabă şi un sîrg fără frunte. Oportunism pur şi simplu, dacă oportunismul e vreodată pur şi simplu. Totalitarism, zice Iulian Boldea – „acest fenomen demonizant, ce punea individul între parantezele abrupte ale dogmei şi pervertirii, conducînd fiinţa umană într-un timp declinant, cu vădite accente tragice sau groteşti." Numirea în culori pure – alb sau negru – a regimurilor şi sistemelor are un efect subversiv, imprevizibil, de semn contrar. Demonizarea unei jumătăţi de secol e excesivă – în durata ei s-au întîmplat, ca întotdeauna cînd e vorba de vieţi omeneşti, lucruri bune şi rele. Propaganda neagră reduce o vreme la tăcere obiecţiile gri, apoi incită, inevitabil la contraatacuri albe. Totul e de cîntărit în nuanţe. Căci Sanda Cordoş spune foarte bine: esteticul e „neguvernabil politic". Aceasta e calitatea esenţială a cărţii ei: obiectivitatea inteligentă care subîntinde nu neapărat cele mai pline de har dintre formulări, ci pe cele mai incomode, căci menite să surpe multe locuri comune postdecembriste. Iată de pildă o încheiere ca aceasta: „Deşi mereu supravegheată, vînată şi hărţuită, dat fiind că ea a reprezentat permanent un pericol potenţial de subversivitate, în regimul comunist a apărut incontestabil, o literatură veritabilă, s-au publicat opere literare majore. Ele coexistă alături de literatura oficială care tematizează şi vehiculează poncifele ideologiei de partid. Marea poezie a Estului a coabitat cu versificaţia de proslăvire a puterii." Sanda Cordoş numeşte aici, încă o dată, cea mai importantă dintre atitudinile omului sub dictaturi (neapărat la plural, omenirea nu se poate lăuda, nici amăgi cu o singură crudă guvernare!): aceea a cumpenei. El ştie să discearnă între discurs şi faptă oficială, pe de-o parte, şi gînd şi echilibru interior, pe de altă parte. Un soi de „schizofrenie" greu de înţeles pentru cei de aiurea. De aceea se poate vorbi firesc despre marea literatură a estului, literatură care poate fi/şi este reeditată acum fără nici o modificare, căci îi vorbeşte încă cititorului pe înţeles. S-ar putea vorbi despre libertatea construită trudnic şi durabil într-o societate care ţi-o refuză, nu declarat, şi libertatea oferită de-a gata, declarat, cu care nu prea ai ce să faci. Să-l pomenesc din nou aici pe Saul Bellow, care la un simpozion despre *dizidenţa interioară*, concept lansat de Norman Manea, după lectura unei scrisori din închisoare a lui Havel, spunea: „În Est, eraţi arestaţi şi închişi fiindcă dădeaţi glas opiniilor voastre, în vreme ce în Vest, poţi face cîte declaraţii revoluţionare pofteşti şi nu te ceartă nimeni, dar nici nu te bagă în seamă. Aici nu erau pedepse şi de aceea nici seriozitate nu e. Libertatea, prin urmare, e un soi de glumă." Sanda Cordoş scrie despre procesul complex al unei viitoare înţelegeri între Est şi Vest, complex şi viitoare tocmai din cauza unor diferenţe care nu îmbracă

neapărat Estul în negru, iar Vestul în alb-trandafiriu. Incursiuni fine în istoria culturală subliniază tendinţe şi simptome de luat în seamă în orice încercare de sincronizare.

Sigur, sună frumos că, în Est, Dumnezeu n-a murit, a fost executat politic. Adică, e spus memorabil. Numai că spusa autoarei nu se opreşte aici. Afimaţia sa pretinde nuanţări. Încă o dată, în Est nu se confundă ideologia oficială cu practica populară. La noi, bisericile n-au fost transformate în muzee, şcoli ori cămine culturale. Credincioşii au rămas credincioşi şi şi-au văzut înainte de obiceiuri şi ritualuri, chiar dacă mai discret, o vreme. Se ascundeau, din cîte îmi amintesc (cu amintirea mea trează, de ne-credincioasă), cei care nu voiau să-şi pună în primejdie funcţia din partid, o făceau, aşadar, din motive personale, aş zice. Discursul ateu oficial era, în cele mai multe cazuri, mincinos. El făcea hatîrul unor idei implantate într-un sol nu doar nepregătit să le primească, dar nici măcar silit s-o facă. Executat politic înseamnă exact ce înseamnă: politic, la nivelul vorbelor unse cu toate unsorile. Acolo unde nu se cere drum scurt de la vorbă la faptă. Nu e locul aici să intru în detalii, dar oricît de bine ar da oprimarea credinţei, negrul pur nu are ce căuta în acest peisaj. Dacă Sanda Cordoş are dreptate cînd spune, comentîndu-l pe Lyotard, că „moartea lui Dumnezeu nu mai este însoţită de cutremurare în Occident", ea sugerează la fel de limpede şi că execuţia politică n-a produs nici ea cutremurare în Est, căci ateismul era, în multe cazuri, o glumă ori o farsă profitabilă. Dincolo de cazurile clare şi indiscutabile – interzicerea bisericii greco-catolice şi condamnarea celor care se opuneau deciziei – , execuţia cu pricina nu avea în vedere, nici nu putea să aibă, credinţa ori religia.

Despre cele spuse şi dezvăluite în cartea Sandei Cordoş s-ar putea vorbi pagini în şir. Documentele la care trimite sînt multe şi de o însemnătate excepţională pentru viitoarea limpezire a portretului literaturii sub dictatură. Dincolo de argumentele autoarei, îmi rămîne o cîrtire, ba chiar una de esenţă. Se spun lucruri interesante, se compară stări de lucruri de la noi şi din URSS, se găsesc apropieri (inevitabile, de vreme ce exportul sovietic de idei funcţiona fără restricţii în toate ţările „blocului"!), se numără deosebiri, acestea mai multe, mai adînci şi meritînd o chiar mai îndelungă atenţie. Îmi displace, însă, frecventa pereche siameză: *România şi URSS.* Dacă nu se discută de la începutul istoriei nenumăratele întrepătrunderi ale noastre cu marele vecin, dacă nu se caută acolo explicaţii logice şi legice (după legi geo-politice), perechea cu pricina nu există. Între cele două nu a existat un *şi* nici pînă în '68, cînd săgeata relaţiei avea un singur sens, obligatoriu, dinspre ei spre noi, şi nici după

’68, cînd, oricît de stîngaci, de condamnabil ori de păgubos, am încercat să desenăm o săgeată proprie. *Şi*-ul trimite, după toate regulile gramaticale, la mărimi de acelaşi fel. Şi nu e cazul aici. Produsă în Rusia, propagată ca un uragan în ţările vecine (şi cu concursul Occidentului, nu-i un amănunt de uitat!), revoluţia bolşevică/proletară sau cum s-o mai numi nu le-a transformat pe aceste ţări în semene ale Rusiei sovietice, chiar dacă suferinţele au fost, inevital, asemănătoare. Toate astea sînt foarte clar prezentate în carte, cu interpretări subtile şi delimitări necesare, dar rămîne *şi*-ul buclucaş...

Aş putea găsi chiar în carte un argument. În *Addenda*, autoarea adaugă un mic manifest, i-aş zice: *Proletcultismul n-a existat*. Argumentele sale sub acest titlu cel puţin şocant sînt pe cît de imbatabile, pe atît de inutile. Căci dacă în URSS *Proletcultul* era o organizaţie culturală apărută în 1917 oarecum împotriva lui Lenin, căci urmărea o autonomie relativă faţă de partidul muncitoresc, iar la noi era combătut în anii ’50 ca duşman în calea realizării omului nou, destul de curînd el a însemnat, în România, altceva. Devenit substantiv comun, nu mai trimite în nici un fel la organizaţia sovietică şi denumeşte, fără etimologie conştientizată, schematismul partinic al operelor artistice, în general, sau chiar o întreagă perioadă a literaturii române. Fără nici o îndoială, la noi a fost *jdanovism*, Sanda Cordoş nu poate fi contrazisă fără a cădea în ridicol, însă nu văd cum ar putea fi înlocuit foarte limpedele *proletcultism* (limpede măcar pentru generaţiile mai vechi, mai tinerii interesaţi de perioadă vor putea, poate, redescoperi adevăratul nume al fenomenului).

Dincolo de asemenea întrebări, nelămuriri, îndoieli, o carte de o seriozitate aproape copleşitoare aruncată într-un teren „ne-serios”, adică încă minat de toate pre-judecăţile şi post-judecăţile fireşti într-o lume în schimbare.

De vorbă cu un cuvintelnic. Publicate în *„Observator cultural”*, dar şi în *„Dilema”*, textele *Cuvintelnicului* lui ANDREI CORNEA *(Cuvintelnic fără frontiere sau Despre trădarea Anticilor de către Moderni de-a lungul, de-a latul şi de-a dura vocabularului de bază*, 2002) sînt scrise cu atîta plăcere directă, francă, deschisă încît sînt aproape sigură că au fost scrise pentru mine anume. Vreau să spun că sînt extrem de rare concesiile ori, mai degrabă, uitările de sine ale cărţii ca să nu ai acest sentiment că e vorba despre o confesiune cu chef de vorbă subţire şi alunecoasă, ca între foarte buni prieteni: „Ei bine, în pofida tuturor acestor mărimi [e vorba despre Biserică, mereu capul răutăţilor, Istorie, Naţiune, Stat, adică instanţele vinovate de devierea interesată a sensului cuvintelor pînă la a le toci însemnătatea întemeietoare], noi spunem că sensurile

originare *contează*, aşa cum are importanţă şi felul în care ele s-au schimbat, şi felul în care ele au fost vremuite de intemperiile confuziilor omeneşti. Nu doar «Cuvîntul» ne interesează, ci mai ales, cuvintele, bietele cuvinte hărţuite, tocite, păcălite, ba chiar falsificate, a căror geografie şi istorie ne determină, în bună măsură, vieţile!” „În limbile moderne, oricum, numele au devenit – în marea lor majoritate – opace, simple potriviri de sunete mai mult ori mai puţin agreabile, simple mijloace de identificare, trecute în acte.”

Mă gîndesc, într-o paranteză, că dacă ar fi citit *Cuvintelnicul*, George Pruteanu s-ar fi gîndit de două ori înainte de a propune strania lege de apărare a limbii române, tot aşa cum cei împotriva legii ar fi formulat mai senin şi mai nuanţat argumentele susţinătoare. Atitudinea îngăduitor resemnată în faţa stricării limbii se întemeiază la Andrei Cornea pe luciditate şi măsură. Căci aceste transformări ale limbilor sînt inevitabile sub *legea lenei universale.* „Or, ce s-a întîmplat în trecut se va întîmpla negreşit şi de aici înainte.” Burzuluirea e necesară, dar neputincioasă. Viitorul poate fi şi al lui „Nice”, cel cu *Dincolo de marfă şi de naşpa*. Sau ceva pe aproape. Ce pot face mînuitorii de vîrf ai limbii române este exact ceea ce fac: o vorbesc şi o scriu atenţi la toate nuanţele şi la toate aromele de ieri şi de azi ale cuvintelor româneşti, într-o stare de veghe şi de iubire activă, aş zice, singura în stare să apere ce e de apărat.

Despre ce scrie Andrei Cornea?

Despre „foşti” care îşi ascund vinovăţia, dar şi despre trecerea timpului care ne transformă pe toţi în foşti, „propriii noştri urmaşi, ce, postumi lor înşişi, au uitat ce au fost.” I-ar plăcea cu siguranţă lui A.C. teoria despre „fostitate” a unui filosof clujean (Istvan Kiraly), care susţine, printre altele, că fostitatea se dobîndeşte trudnic, ai fost doar dacă, pentru ceilalţi, mai eşti încă.

Despre visarea bogată a cuvintelor: „Dar la ce-or fi visînd, la drept vorbind, cuvintele?” Despre privirea mereu deşteaptă faţă în faţă cu ele. Despre educaţia devenită, la români, pedeapsă. Despre capcanele negaţiei. Despre Cratylos, naivul, care credea că nu se poate minţi fiindcă *minciuna nu există* („Şi minciuna e vorbă”, zicea mama mea pe cînd, copil fiind, sufeream că nu se pot recunoaşte *pe loc* vorbele adevărate şi cele mincinoase).

Citeşti cu încîntare etimologii uitate şi priveşti altfel lumea din jur: „Cîţi mai ştiu azi că *preot* înseamnă «bătrîn», că *episcop* înseamnă în greceşte «supraveghetor», că *diacon* - «slujbaş», sau că diavol înseamnă literal «calomniator» (*diabolos*)? Sacralizarea este, aşadar, opacizare...[...] puţin mister făcea bine, iar mult – era chiar necesar pentru asigurarea dominării şi a perpetuării puterii.” Cei săraci cu duhul nu sînt proştii, ci cei care cerşesc adevăr, cunoaştere!

Ici-colo, mici şi trecătoare orbiri: „Limba mea şi limba ta fiind diferite, diferite vor fi şi *lumile* noastre” nu e o încheiere care să merite

doar ironii. Se întîmplă că „cercetez” fenomenul de cîţiva ani buni şi am trecut prin cărţile/teoriile unor Vico, Herder, Whorf, Sapir, Heidegger etc. Perspectiva asupra lumii e influenţată, neîndoielnic, de limba *de bază* – să nu-i zic maternă, căci importantă e cea *în* care şi *cu* care ai crescut –, iar acest lucru nu conţine nici un pic de ameninţare, de răutate. Constatarea nu presupune imposibilitatea de a ieşi din graniţele limbii tale, dimpotrivă, abia cunoscîndu-le, fiind conştient de ele poţi încerca şi reuşi desprinderi lucide, inovaţii, paşi înainte (ori înapoi). „Gîndirea nu se dezvoltă în respectul limbajului, ci probabil, mai curînd sfidîndu-l, înfrîngîndu-i legile, dejucîndu-i rezistenţele.” Respectul nu e anulat de recunoaşterea îngrădirilor şi nici de încălcarea lor. Contradicţia e stridentă: Andrei Cornea atinge subtilităţi extraordinare în *Cuvintelnic* tocmai fiindcă porneşte de fiecare dată de la respectul faţă de limbajul său preferenţial. Limba română nu-şi dezvăluie nici o taină, fie ea albă ori neagră, în faţa celui care n-o respectă, scrutînd-o cu neobosită curiozitate şi atenţie. Să acorzi atenţie unui lucru înseamnă să-l respecţi dincolo de aparenţe. Ironia la adresa lui Noica, oricît de fină şi nevinovată, sună fals în scrisul cuiva care priveşte limba şi originea cuvintelor ei cu pasiunea expresivă a lui Noica: „...ne reamintim tentativele lui Constantin Noica de a descrie «sentimentul românesc al Fiinţei» prin analiza cîtorva vocabule ale limbii române, dintre care «întru» a căpătat o celebritate pe care totuşi nu o merita.” Asemenea secvenţe ca şi folosirea jena(n)tă a lui *ţărişoară*... sună ca dracu’. Să nu mai vorbesc de paranteze inutile şi joase precum „se creştinaseră (chiar dacă nu aveau mîngîierea ortodoxiei, sărmanii)” sau „grecii nu inventaseră încă naţiunea şi cu apendicele ei tumefiat – statul naţional.” N-am nici o simpatie anume pentru ortodoxie şi nici pentru vreo altă religie (încerc, pur şi simplu, să le înţeleg fascinaţia durabilă), dar nerenunţarea la o veche formă e de laudă, observ, ori de cîte ori cei încăpăţînaţi sînt altceva decît români. Cît despre statul naţional, ce să mai spun [vezi o adevărată analiză a termenului în *Spiritul Europei*, cele trei volume coordonate de Antoine Compagnon şi Jacques Seebacher, analiză pomenită şi în introducerea cărţii de faţă]. Umorul de bună, excelentă calitate îl părăseşte pe autor de cîte ori păşeşte în actualitatea minoră, comentată la ştiri. Actualitatea majoră nu-l pune, însă, niciodată în încurcătură. Cu ea glumeşte înalt şi memorabil, fără grija de a face frumos de dragul unor „fixuri” la modă.

Excelentă paranteza despre moarte, nu numai fiindcă răspunde în multe puncte propriei mele opinii (formulată în cele două cărţi despre *„Ştiinţa morţii”*). Într-adevăr, înduioşătoare dorinţa oamenilor de a afla pe loc de ce a murit cutare sau cutare, ca şi cum moartea *„ar fi o retribuţie pentru erori şi crime”,* nu principala noastră trăsătură destinală. Glumind, chiar şi fuga spre Occident e fugă spre moarte, fie ea şi iniţiatică. Iar un

om *orientat* e unul care stă cu faţa spre răsărit...

Fiindcă citează o glumă culeasă din Maramureş despre străinul absolut, evreul, mă simt datoare cu o precizare: tatăl meu, maramureşan fiind, zicea fără să clipească „erau acolo un om şi o *femeie*”. Alt străin absolut. Dar de vreme ce sînt, iată doi, li se mai atenuează din absolut şi pot privi lumea „oamenilor” cu mai multă îngăduinţă. Nu-i decît limbă şi cuvinte, nu-i aşa? Limba nu influenţează mentalitatea şi atitudinea, zicea autorul mai la deal. Cum se vede, o face după cum ne place.

Încă o alunecare de condei: Adevărul e femeie pentru Nietzsche (ca şi Înţelepciunea, de altminteri: „Nepăsători, batjocoritori, violenţi – aşa ne vrea înţelepciunea [*die Weisheit*, *la sagesse*]. Ea e femeie, n-ar iubi niciodată decît un luptător”, zice el, punînd calităţile „negre” ale bărbatului pe seama „pieţei feminine”). Numai că bucuria/fala autorului că, deşi în majoritatea limbilor, adevărul e femeie, la români e bărbat, e una oarbă. *Adevărul*, la singular şi absolut, nu prea se arată oamenilor, viaţa le e modelată de măruntele *adevăruri* cotidiene, femei cu toatele. Dincolo de glumă, nu doar minciuna e femeie la români (fiindcă „aşa vrea sentimentul românesc al Fiinţei”, cum iarăşi scapă o ironie cam ieftină, căci necugetată A.C.), sînt feminine toate substantivele importante ale împrejurului şi împrejurărilor omului românesc. Nu mi-a fost deloc greu să descopăr *feminitatea limbii române* şi să disec *privirea ei sexuată*, rară printre limbile europene, ca să nu mai vorbesc de potenţialul androgin pe care i-l adaugă ambigenul (nu neutrul, limba română n-are neutru! - vezi şi cărţile mele despre *Feminitatea limbii române*).

Savuros pomelnicul de false perechi care încheie cartea. Le-am folosit şi eu în anii ’70, pe cînd predam româna la studenţi străini. Fiindcă am citit cartea, cum se vede, complice, graţie nenumăratelor noastre întîlniri neştiute, îi mai fac cadou vreo două: toc/toacă, dor/doară, pas/pasă, col/coală, ştir/ştire, .../cură, fund/fundă...

Altfel despre verosimilul ficţiunii. Cu un instrumentar critic bine pus la punct şi împrospătat de la o carte la alta, LIANA COZEA şi-a ales ca teritoriu predilect de exersare a disponibilităţilor sale interpretative literatura feminină, proza feminină. După *Prozatoare ale literaturii române moderne* (1994), *Cvartet cu prozatoare* (1997) şi *Dana Dumitriu, portretul unei doamne* (2000), semnează acum o carte despre Hortensia Papadat-Bengescu - *Exerciţii de admiraţie şi reproş – Hortensia Papadat-Bengescu*(2002). În cartea sa de debut scria: „Introspecţia, deci sondarea vieţii subterane, excesul de analiză psihologică devin calitatea şi defectul de căpătîi al epicii feminine. În aceeaşi măsură în care întruneşte elogii, va declanşa şi reproşuri, conducînd, în final, la etichetări definitive, cu valoare axiomatică, fără putinţa vreunei corectări sau ameliorări

ulterioare. Sintagma «literatură feminină» a avut astfel un efect de nivelare şi de anihilare, de integrare, dar şi de unificare şi uniformizare, depersonalizare chiar, sub una şi aceeaşi emblemă, cu consecinţe opuse individualizării, capabile să arunce vălul anonimatului asupra acestui gen de proză, scriitoarele devenind astfel autoare ale unor variaţiuni pe aceeaşi temă”. Am notat aici rîndurile din prima carte fiindcă autoarea cade într-o capcană a perspectivei masculine care înjumătăţeşte efectele recuperatoare ale intervenţiilor sale. Înainte de toate, poţi anihila includerea într-o categorie specială, uşor handicapa(n)tă şi, oricum, „venetică” a scriitoarelor dacă încetezi tu însăţi să faci această distincţie. Prozatoarele epocii moderne sînt de analizat la capitolul „proza modernă”, iar calităţile şi defectele scrisului lor sînt de contabilizat după criterii estetice, aceleaşi indiferent de sexul scriitorului. Nu e nici o îndoială că nedreptăţi sociale de sute de ani au ţinut femeia departe de arena creaţiei. Handicapul istoric e de recuperat prin eforturi îndelungi, cu probe tot mai indiscutabile ale valorii, nu cu dispense „pe bază de sex”. Să spun că lucrurile ar trebui să stea la fel în toate cazurile de marginalizare. Discriminarea pozitivă rămîne *discriminare*, dacă nu cumva îşi chiar adînceşte dispreţul şi desconsiderarea. Corectitudinea politică e simplu praf în ochi şi mă miră că cei în folosul cărora se zice că a fost inventată nu lăcrimează de oroare, ofensaţi. E nevoie de condiţii egale de participare la cursa valorii pentru ca să se ajungă într-adevăr la egalitate de şanse. Discuţia e, desigur, lungă şi complicată. Să mai spun doar că literatura e bună sau proastă, nicidecum feminină sau masculină, neagră sau albă şi aşa mai departe. Chiar dacă, indiscutabil, se pot discerne nuanţe specifice, aplecări şi preferinţe funcţie de apartenenţele cu pricina. Dar ele sînt la fel de mari/mici sau de importante/neimportante ca în cazul, să zicem, unui scriitor-bărbat-alb din Viena faţă în faţă cu un scriitor-bărbat-alb din Los Angeles sau Lisabona.

Liana Cozea observă exact toate astea şi polemizează convingător cu criticii interbelici care dau tîrcoale aşa-zisei literaturi feminine ca unui teritoriu exotic, de abordat cu instrumente speciale. Observă şi abuzul utilizării „psihologiei de sex” exclusiv în cazul scriitoarelor. Dacă o scriitoare scrie despre bucle şi volane, la un moment dat, e exilată pe loc la „subiecte şi teme feminine”. Dar nici unui comentator nu i-a trecut prin cap să considere cu ironie şi dezgust „subiect masculin”, cantonat iremediabil în problemele sexului, frazele despre aranjatul mustăţii, să zicem, ale unui scriitor. Revenind, eu aş fi ales titluri şi abordări care să ocolească tocmai sintagma incriminantă: ”literatură feminină”. Căci, se ştie prea bine, literatură „feminină” pot scrie şi chiar au scris şi bărbaţii autori. Şi se mai ştie, la fel de bine, că *titlul* (fie el de articol de ziar, de studiu, de carte „teoretică”, în sens larg) nu doar propune o problemă, ci o face să existe, să fie acceptată ca reală, să fie aşezată printre realităţi

indiscutabile. Comoditatea e una dintre „calităţile” cele mai rezistente ale omului. De aceea, titlul funcţionează cu parşivenia bîrfei, a calomniei. Orice dezminţire, aflată în interiorul textului numit într-un anumit fel ori altundeva, în alt loc, la altă pagină, va fi luată în răspăr, desconsiderată, trecută cu vederea. Mai ales dacă titlul insinuează posibila existenţă a unei realităţi negative, reprobabile. *Nu iese fum dacă nu faci foc* – iată filosofia de minimă rezistenţă a bîrfitorului dintotdeauna. *Prozatoare* ale literaturii? Literatură *feminină*? De bună seamă că există de vreme ce se spune, vorba lui Alexandrescu (o proaspătă discuţie amicală din „*22*” între Gabriela Adameşteanu şi Gabriel Liiceanu, pe chiar tema titlului parşiv, îmi dă dreptate).

Noua carte reia comentariul pe marginea operei celei mai importante autoare a perioadei interbelice dintr-o perspectivă uşor stranie. Şi face din nou, mai blîndă, de data aceasta, aceeaşi greşeală: în titlu stă la loc de cinste cuvîntul „reproş”. Nu vreau să spun nicidecum că Hortensia Papadat-Bengescu este o scriitoare mai presus de orice reproş. Însă ea se află pe lista autorilor contestaţi grăbit şi partizan (după partizanatul care se cheamă „cum bate vîntul”) şi scoşi din programe şcolare şi manuale. Cartea Lianei Cozea ar putea fi citată ca martoră într-un asemenea proces situat în afara criteriilor estetice. Desigur, fără a fi citită. Titlul ar vorbi, nu-i aşa, de la sine... Zic stranie, apropo de perspectivă, căci reciteşte ciclul Hallipilor în ideea de a stabili verosimilitatea unor personaje. Iar aceasta, verosimilitatea, e cîntărită funcţie de normele de conduită socială şi psihologică ale vremii: pe de-o parte, vremea apariţiei cărţilor, pe de altă parte, vremea noastră. De aceea, în ciuda subtilităţii multora dintre observaţii, studiul îmi aminteşte „procesele literare” din copilărie, cînd ne înhămam cu toată înverşunarea împotriva vreunui personaj sau de partea altuia, lăsînd hăt, departe în urmă orice argument estetic şi „demascînd” de pe poziţii morale infailibile tot ce se abătea de la canonul etic tocmai învăţat pe de rost. Cu patima schematică din telenovele ori din seriale de mîna a doua. Liana Cozea mărturiseşte că: „Există cîteva nuclee de interes în cele patru romane ale ciclului Hallipa spre care ne-am îndreptat atenţia; unele teme şi motive – descifrarea dinamicii cărora este extrem de ademenitoare – precumpănesc, cum ar fi relaţiile intrafamiliale, boala şi moartea, sexualitatea latentă, ascunsă în cutele respectabilităţii şi convenţiei, toate circumscrise jocului de-a necesarul şi posibilul. Afişînd o atitudine dreaptă, aparent nepărtinitoare, autoarea etalează mizeria patimilor joase, incongruente şi un păienjeniş de emoţii şi senzaţii ocultate sub masca nepăsării, căci dincolo de cuvenita aparenţă şi neînduplecata pretenţie oamenii ei trăiesc, se apropie, se separă într-un mod fals aleatoriu, respectînd, de fapt, precisele indicaţii scenice ale regizorului care împrumută prerogativele sorţii – scriitoarea.[...] De aceea, această carte s-a născut din dorinţa de a «reabilita» unele personaje şi de a

reconsidera unele conflicte ori raporturi dintre ele, atît într-un context mai larg, cel social, cît şi în amănuntul familial...” Recunosc că nu mi-e deloc clară ținta. Nu-mi amintesc să fi întîlnit vreodată personaje de roman care să nu asculte de voia autorului lor. Adeseori pomenita independență a eroilor dintr-o carte e o simplă figură de stil; ea numeşte aparenta uşurință şi părelnica autonomie cu care par să se mişte aceştia atunci cînd „scena” a fost bine articulată. Cînd Henry James mărturiseşte grija cu care construieşte un cadru în care apoi personajele *se mişcă singure* nu spune nicidecum că le lasă din mînă, că el poate lipsi de la fața locului. Iar cadrul are doze inerente de subiectivitate. El arată tocmai *felul* (se subînțelege că există mai multe feluri posibile, toate legitime, în ultimă instanță!) în care vede acest autor lumea. E un punct de vedere. Să spui că trebuie *reabilitat* cutare personaj fiindcă astăzi nu mai e ruşinos statutul de bastard, de pildă, înseamnă să împingi discuția în afara literaturii. Procedeu, de altminteri, în vogă, dacă mă gîndesc la accentul pus pe aşa-numita *comunicare* în orele de literatură din şcolile tranziției. Adevărul unei cărți nu stă în copierea secvențelor sale pentru uz cotidian, ci în enunțul impersonal şi oricînd personalizabil pe care îl conține. În plus, orice carte e şi un document al vremii ei şi nu i se cer reabilitate adevărurile ținînd de epocă. În capitolele cărții sale: *Vinovăție şi minciună, Bastarzi şi avortoni sentimentali, Frați duşmani, „Blestemul cuplului”, Patologie şi normalitate,* Liana Cozea se apropie atît de tare de personajele prozatoarei încît abia de le mai recunoaşte calitatea de ...personaje. Par toate semenii/semenele ei, le ceartă, le întoarce pe toate fețele omeneşti, le caută scuze, încearcă să le elibereze de portretele hărăzite lor de autoare ori de lecturile succesive, pledează insistent pentru iertare şi milă.

Dacă, dincolo de toate exagerările de acest gen, se pot decupa, cum ziceam, din cartea Lianei Cozea destule tuşe fine de adăugat comentariului durabil la proza bengesciană, ultimele două alineate descumpănesc din nou: „Vraja malefică pe care o exercită lumea violentă a Hortensiei Papadat-Bengescu se perpetuează de-a lungul timpului, romanele ei atrag încă irezistibil în pofida discordanțelor de construcție şi stil, atît de armonioase şi echilibrate totuşi. Acest «bîlci al deşertăciunilor», rod al fanteziei dezlănțuite, cu rînduieli nescrise, dar tacit respectate, etalează specimene a căror amoralitate şi anafectivitate frizează monstruosul. Metoda subtilă a autoarei de revelare a hidosului din om, ajutată de marele ei talent literar, se întemeiază pe performantele unelte ale analizei la care îşi supune protagoniştii, pe care îi manevrează şi îi utilizează, condusă de irepresibilul ei spirit ludic. Discursul său epic, întemeiat continuu pe o ironie constructivă, are stabilitate şi capacitate de persuasiune, naratorul şi personajele «ambasadori» o susțin în intențiile de construcție, pînă şi

dezabuzarea ei de mizantrop se converteşte într-o delectabilă capacitate creatoare.” Aş putea înțesa textul de mai sus cu semne de mirare/întrebare. Dacă nu i-au jucat vreo festă erorile de tipar, e greu de priceput cum se împacă maleficul cu delectarea, ludicul cu monstruosul, cum poate fi dezlănțuirea rînduită, cum se face că discordanțele sînt armonioase şi echilibrate, ce are mizantropia cu capacitatea creatoare ş.a.m.d. Totul îmi sună a inabilă încercare creştinească de a mîntui un ciclu romanesc. Care ciclu romanesc aşteaptă de la cititori cu totul şi cu totul altceva...

Secretele „jumătății tăcute”. Încă o dată excelentă ideea SULTANEI CRAIA de a pune, parțial, între paranteze cronologia strictă a istoriei literare şi de a-i des-trăma desenul mergînd, în fiecare carte, pe un singur fir, o singură culoare, o singură temă. Aşa proceda în *Orizontul rustic în literatura română*, în *Fețele Oraşului* ori în *Vis şi reverie în literatura română*, tot astfel o face în *Îngeri, demoni şi muieri* (1999). Titlul, mărturiseşte autoarea, transcrie cele trei ipostaze ale feminității din poezia eminesciană. Eseul le nuanțează, funcție de epocă ori de psihologia scriitorului vizat, cu o „aplicațiune” remarcabilă. Perspectiva psiho-socială şi literară, în acelaşi timp, este amănunțită nu prin divagațiuni şi gureşenie, ci printr-o concentrare aproape tăioasă asupra fiecărui exemplar, cu o artă a conexiunilor subterane în stare să uimească la fiecare pagină, să incite, să intrige. Fiindcă tot ce „descoperă” Sultana Craia în eseul său a fost deja descoperit şi spus în cîteva feluri, însă niciodată *aşa*. Reflectorul tematic la care apelează, alert şi deloc şovăitor, te scoate din confortul locurilor comune şi te obligă să vezi ițele ascunse, urzeala. Retuşul fin pe care îl aduce desenului tradițional te face să exclami: „Dar, bineînțeles, aşa e! Cum de nu m-am gîndit pînă acum?”. Trebuie să recunosc că tema este, de data asta, ea însăşi atrăgătoare. O discuție despre femei, despre mai-mult-decît-jumătatea locuitorilor lumii anului 2000, chiar dacă purtată prin intermediul literaturii, este prin forța lucrurilor alunecoasă, pîndită de capcane, cîteodată de-a dreptul suspectă. Sultana Craia traversează tensionat şi expresiv toată literatura română, ştie să dozeze ironia şi tentația polemică fără a-şi pune în pericol valabilitatea încheierilor, decupează cu mînă sigură detaliul semnificativ şi-l aşează într-un colaj demn de toată atenția.

Autoarea are, fireşte, dreptate. „Fiind, în covîrşitoare majoritate, create de bărbați, personajele feminine din literatura română trădează ori ilustrează perspectivele, frustrările şi aspirațiile/reveriile acestora.” Aşadar, deşi „trec levitînd ori tropăind muiereşte prin spectacolul literaturii, lăsînd miresme de tămîie, dîre de parfum franțuzesc ori de colonie ieftină sau iz de pucioasă, imagini de rochii colorate, siluete vagi de nuduri lascive ori nervoase”, femeile nu-şi dezvăluie secretele. Scriitoarele

nu schimbă situaţia, de vreme ce compun în registru nevrotic, maladiv, confuz, tributare, şi ele, perspectivei masculine. Misterul feminin rămîne ascuns sub muţenia „personajelor" reale, gureşe şi indiscrete, însă *ne-scrise*.

Personajul feminin intră în literatura română la sfîrşitul secolului 18. O femeie „abstractă şi fără personalitate", *ţinta* lamentaţiilor unor poeţi sentimentali şi vulnerabili. Proza şi teatrul vremii descriu „muieruşca sănătoasă, vioaie, cu poftă de viaţă şi schimbare". Dacă un Alecsandri-poetul suspină imaginînd fecioare-înger, dramaturgul creează „muierea absolută", Chiriţa. Aceasta, plină de neastîmpăr şi dornică de modernitate, scapă caricaturii, pe bună dreptate. Şocînd nostalgii falocrate (masculine) şi prejudecăţi feminine, Chiriţa e factor civilizator. Ea deschide, în fond, galeria femeilor independente, puternice. Aşa e Saşa Comăneşteanu, care „îmbină graţia cehoviană a doamnei binecrescute, cu simţul practic al stăpînei". Doamna Chiajna, „văduva neagră", Mara sau Vitoria Lipan sînt variante exemplare ale femeii puternice, femeia-victimă fiind, cum bine observă autoarea, o excepţie în literatura română. Conexiunile pe care le evidenţiază autoarea urmărind evoluţia unor anume tipologii sînt, mereu, memorabile. Astfel, din fecioara tandră din poezia eminesciană, copilă „şireată", „demon simpatic" supus idilelor imaginate generos de poet, coboară seria Adela, Olguţa, Otilia, Dania. Sultana Craia pledează pentru reabilitarea Cătălinei: „Aspiraţia Cătălinei, care nu pare să fi fost erotică, era una de la om la zeu. În final, ea cere, în acelaşi raport, o binecuvîntare, iar aceasta i se refuză nu ca de la zeu la om, ci ca de la un bărbat ultragiat oarecare, într-o manieră pe care o vor relua peste decenii Camil Petrescu şi Marin Preda prin unele dintre personajele lor". Recitind *Luceafărul* din perspectiva feminităţii limbii române, propuneam un demers oarecum asemănător, considerîndu-i pe cei doi egali şi de sens opus. Amîndoi aspiră la o faţă care le e refuzată şi se regăsesc în final deopotrivă îmbogăţiţi prin tranversarea dorinţei (vezi *Feminitatea limbii române. Genosanalize,* 1999). Galeria continuă cu cuconetul caragialian: „La Caragiale nu există doamne, ci numai «dame», adică muieri hotărîte, care ştiu ce vor şi care vor multe. Libere, active, menajate de bărbaţi, răsfăţate şi independente, damele din *La Belle Epoque* profită din plin de condiţia lor. Împreună cu Miticii, ele dau măsura «deşteptăciunii» balcanice surde la discursurile moraliştilor". Sultana Craia observă un aparent paradox: secolul 19 şi prima jumătate a secolului 20 păstrează, în viaţa reală, femeia în ipostaza de spectatoare, de marginalizată, în vreme ce literatura este plină de femei emancipate în toate clasele sociale. Aparent, fiindcă mi se pare firesc ca literatura să fie dispusă să recunoască ceea ce istoriografia nu se grăbeşte să consemneze, perpetuînd o supremaţie de multă vreme îndoielnică. Scriitorii ieşeau în lume cu un instrument nuanţat şi generos – limba maternă. Istoriografii apelează la „cuvintele

puterii", schematice, rigide, încremenite îndelung în *pattern*-uri comode, dar depăşite. Exagerînd uşor, aş spune că literatura, prin definiţie, caută cuvîntul ce exprimă adevărul, în vreme ce istoriografia e obligată să aleagă cuvinte în stare să legitimeze minciuna.

Fără să intre în detalii – deşi observaţia îmi pare demnă de toate interpretările –, Sultana Craia constată „absenţa sentimentului religios şi a raportării la morala creştină" la personajele prozei româneşti. Biserica e fie absentă, fie o apariţie formală, simplu decor, iar preotul-confesor lipseşte cu desăvîrşire. „Bărbaţii şi femeile din literatura română par să ignore cu totul nevoia recursului la biserică". Personajele feminine, spre deosebire de corespondentele lor europene, nu par/nu sînt preocupate de problema păcatului, nu au nici o reţinere în privinţa libertăţii morale, excepţiile fiind neglijabile. „S-ar părea că, spre deosebire de societăţile catolice şi protestante, societatea românească, mai dezorganizată şi mai tolerantă – poate din neglijenţă şi superficialitate – a lăsat femeilor o libertate mai mare." Mă gîndesc că ar putea fi şi consecinţa duplicităţii româneşti, a insului care una spune şi alta face, fermitatea nefiindu-i vreodată obsesie. Oricum, această „de-problematizare din perspectiva religiozităţii" ar merita amănunţită.

Sultana Craia surprinde la fel de succint şi subtil ipostaza fatală, demonică a femeii, insistînd convingător pe dimensiunea ocultă şi thanatică a *Donnei Alba*, niciodată remarcată de critică; văduva puternică, Mara sau Vitoria Lipan („femeile-s mai viclene... mai iscusite la vorbă; iar bărbaţii îs proşti; însă mai tari de virtute" crede, ne amintim, moldoveanca sadoveniană); femeia-păpuşă; femeile Hortensiei Papadat-Bengescu; femeia „consumabilă" a exasperatului Camil Petrescu etc. etc. Proza de după cel de-al doilea război mondial va fi dominată de politică şi bărbaţi. Feminitatea se „ocultează" din nou. Cum bine observă Sultana Craia, „ideologia oficială a regimului comunist, singură, nu poate explica fenomenul... Să fi epuizat epoca interbelică trăirile inspirate de feminitate?" Răspunsul se lasă aşteptat. Oricum, pînă la seceta ultimei jumătăţi de veac, femeia literaturii române e „muza erotică a veacului al XVIII-lea grecizat, vergina romantică a secolului franţuzit, fecioara înger, muierea parvenită şi dominatoare, epicureană şi vanitoasă, cucoana cu pretenţii şi răsfăţuri burgheze, ţăranca întreprinzătoare aflată în legitimitate morală, vampa demonică şi devastatoare, femeia-floare graţioasă, fantezistă şi efemeră, tînăra modernă fără prejudecăţi, imprevizibilă, baba dezagreabilă, dar cu personalitate, femeia-păpuşă, frivolă, fragilă, răsfăţată şi egoistă, victima societăţii, umilă şi ştearsă, muierea pasională şi răzbunătoare". Bărbatul, în schimb, e „numai bărbat". El poate fi „citit" din felul în care vede, descrie sau visează femeile din jurul său. Iar femeia, în ciuda feţelor ei nenumărate, rămîne un

mister. Subtilă, vag amuzată, cînd şi cînd străbătută de o uşoară iritare, cartea Sultanei Craia e doldora de sugestii dintre cele mai incitante.

Gala cronicarului sau despre sacrificiu. „Cînd un critic literar îşi adună, între coperţile unui volum, articolele şi cronicile «diseminate» în reviste, valoarea cărţii e dată, fireşte, de valoarea părţilor ce o compun; dar nu numai de ea. Cronicile sînt placate pe un anumit moment şi context literar; ele sînt făcute (menite) să dea un diagnostic rapid şi exact, în urma unei analize nu grăbite, dar, în orice caz, cu clepsidra întoarsă pe masă. Valorile şi nonvalorile sînt aşadar triate «din mers», înainte chiar de a se constitui – în ochii cititorilor obişnuiţi – ca atare, înainte de a intra (sau nu) în conştiinţa publicului, într-o categorie sau alta. Cu toată *funcţionalitatea* lor, dacă aceste cronici nu au, mai întîi, un indice de expresivitate capabil să le asigure o anume autonomie în raport cu obiectul lor (acesta putînd fi, uneori, absolut inexpresiv), şi nu intră, apoi, într-un plan general al criticului, într-o construcţie solidă, căreia ele să-i fie cărămizile – dacă aceste două condiţii nu sînt îndeplinite, atunci cronicile nu «fac» un volum.” Rîndurile de mai sus sînt transcrise din cronica la Gabriel Dimisianu, însă n-am rezistat tentaţiei (invitaţiei?) de a le verifica pe chiar cartea de debut care le conţine – *Concert de deschidere,* 2001 –, carte a celui mai asiduu dintre tinerii cronicari literari ai zilei. DANIEL CRISTEA-ENACHE a debutat publicistic în toamna lui 1995 şi a semnat de atunci peste 300 de cronici. Dintre acestea, a ales cam o treime, ţinînd seama, după propria precizare, de reprezentativitatea autorilor comentaţi, dar şi de expresivitatea cronicilor. „Cărămida” rezultată e *jurnalul de front* al unui cititor de literatură română care a citit, în medie, o carte pe săptămînă şi a şi scris despre ea, probînd de fiecare dată, cu discreţie şi gravitate, că lecturile îi sînt mult, mult mai întinse. Trebuie să recunosc că mă încearcă un soi de invidie...

Nu ştiu care e planul general al criticului, însă cartea sa de cronici promite temelii rezistente pentru orice construcţie. Să mai spun că un *concert* critic de aproape 600 de pagini are impactul unei *gale*. În sensul forţei greu de neglijat a instrumentelor puse la bătaie şi al diversităţii pieselor interpretate. Dar nu-i de trecut cu vederea nici obiectivitatea asumată cu o încrîncenare mai mult decît matură. I-aş zice chiar parentală, gîndindu-mă la cantitatea de renunţări şi sacrificii pe care o presupune slujirea cărţilor celorlalţi. Tinereţea cronicarului e, eventual, biologică. Nu ştiu exact ce vîrstă are (încă n-am primit fişa sa pentru ediţia completată a *Panoramei criticii literare*!), dar simţul critic, atitudinea, expresia, siguranţa îl recomandă ca „meseriaş”. Şi mai e ceva: obiectivitatea sa are suflet. Cronicarul se instalează în vecinătatea fierbinte a cărţii comentate, instrumentele îi sînt proaspete şi personalizate, nu se

uită pe sine şi spectacolul miraculos al interpretării („Opera literară nu s-ar cuveni să fie, pentru critic, un *mijloc*, un instrument docil; exagerînd puţin, aş zice că lucrurile trebuie să stea exact invers, criticul să fie un «instrument» /*fie şi unul neobişnuit, o baghetă magică* – s.m./ pentru operă.”), dar nu uită nici o clipă autorul cu toate cărţile sale, oricît de anevoioasă e la noi, de o vreme, informarea la zi (recunoaşte, de pildă, apelul obligat la lecturile altora: „...le cunoşteam /cărţile anterioare celei luate în discuţie/, dar nu în mod direct, ci prin medierea altor critici, prin acea «rumoare» interpretativă difuză ce mijloceşte – şi, uneori, din păcate, înlocuieşte – contactul personal cu opera.”, şi compune o teorie-de-scuzat-ignoranţa perfect valabilă: „Disputat între «moştenirera» literară postbelică, cea de dinaintea ei, interbelică – de la care «şaizeciştii» se revendică –, şi cea de după ea, postrevoluţionară - căci acesta e noul şi firescul reper -, alergînd pe uriaşul arc de cerc cuprins între Labiş şi Ianuş, te simţi ca plăieşii aceia cu imaginaţie care, pentru a-i face faţă lui Sobieski, alergau şi ei de zor printre metereze, pentru a da impresia că, fiind mai mulţi, umplu golurile. De data aceasta, însă, golurile sînt interioare. Graba de a le umple cred că e mai frumoasă decît pretenţia, absurdă, că nu le ai.”). În general, cronicile sale respectă o schemă în trei trepte, „dactilică”: încep cu un rezumat de istorie literară, trecînd în revistă, cu informaţii desprinse din cartea comentată, dar şi din multe alte surse bibliografice, *temele* centrale ale unei opere, receptarea ei, eventual, şi o trimitere ori două la diverse ticuri şi stereotipii legate de cadrul critic mai larg. Prilej de ancorare grăbită, nu şi superficială, în bătăliile momentului. A doua treaptă introduce comentariul propriu-zis, cel mai răbdător. Atent şi conştiincios, descrie cartea, locul ei în opera scriitorului, dar şi noutatea pe care o aduce în literatura română, citează cu încîntare, căci e el însuşi îndrăgostit de ceea ce face :„ «Mă citesc cu delicii sălbatice!»: iată o propoziţie aparţinîndu-i lui Ilie Constantin pe care, la rîndul meu, o citez cu delicii. Mi se pare efectiv savuroasă această declaraţie de dragoste (o dragoste aproape violentă) faţă de propriul scris, lăsînd modestia ipocrită pe seama (scrisului) altora.” Minus acel barbar „efectiv” – simplă scăpare la un scriitor atît de atent la sunetul şi melodia cuvintelor altora –, iată o mărturisire indirectă. D.C.-E. respinge modestia, căci judecata critică e anulată dacă se rosteşte de pe poziţii umile şi dez-încîntate. După accentul acestei trepte, o a treia coboară din nou pentru o rapidă şi aproape-răutăcios încîntată inventariere a neglijenţelor de limbă ori a alunecărilor de logică. Prima şi ultima treaptă par ivite din pana unui dascăl destul de ticăit, uşor morocănos, îndeplinindu-şi îndatoririle cu oarecare plictis şi jucată neparticipare. Miezul, în schimb, piruetează tinereşte, îşi mărturiseşte ezitările şi îşi sărbătoreşte descoperirile, arată cu degetul şi îmbrăţişează, desenează „cu delicii sălbatice” portrete

memorabile, formulează nu de puține ori verdicte menite să facă școală.

Daniel Cristea-Enache demonstrează discret cu fiecare nouă analiză pe textele contemporanilor că „adevărul estetic nu este relativ (cum ni se tot susură la ureche de către varii sirene literare)”. Apropo de „inventarea trecutului” și de „siberia spiritului”, criticul propune o soluție de bun-simț: întoarcerea la textele celei de-a doua jumătăți a secolului 20. Recitirea ca metodă de recîștigat firescul privirii critice și de depășit moda leneșă a refuzului în bloc al unei perioade grele, consistente, adică, din literatura română. Că spiritul critic e supus la mari cazne în România tranziției nesfîrșite nu-i un adevăr descurajant, în cele din urmă. Dimpotrivă, față în față cu lipsa principiilor, confuzia de valori și sfidarea evidenței, se mobilizează și mai aprig, își repliază instrumentele și ...scrie atente cronici literare. Adică, luptă retrăgîndu-se periodic în ungherul privilegiat al cititorului de cursă lungă, cum bine îl descrie C. Stănescu în textul-escortă. Cînd cronica te lasă la mijloc de lectură critică e o simplă întîmplare. Inutilitatea criticii resimțită față în față cu capodopera – vezi cronicheta la „ultimele” soresciene – e mai degrabă o amînare pentru spații mai largi și mai așezate a comentariului. Căci, scrise înainte de moarte de un poet extrem de viu, acoperind toate cerințele canonice bloomiene ale operei durabile: acuitate cognitivă, forță lingvistică și putere de invenție, poemele acestea cer acomodare prealabilă cu singurătatea, o inițiere taciturnă în muritudine ca formă supremă de „lectură” a ființei. E una dintre cronicile volumului pe care le aștept continuate.

Echilibrul e de remarcat la fiecare pas. Observații de genul: „Prin inflație verbală și imagistică, s-a ajuns la prejudecata că o poezie clară, inteligibilă e demodată și nu are, nici pe departe, valoarea uneia fanteziste și obscure. Adevărul e, ca întotdeauna, undeva pe la mijloc”, nu înseamnă ocolire a unei dificultăți, ci introducere la o discuție teoretică viitoare. Să mai spun că foarte multe dintre parantezele deschise cumva în răspăr în corpul cronicilor incită la meditații și prelungiri pe cont propriu. Un singur exemplu. Cînd, în excelentul portret pe care i-l face lui Ion Ianoși, notează: „Poate că tocmai în această utopie a cărturarului se află marea sa eroare: de a crede nedezmințit [nesmintit!?] în «umanitatea» omului, în noblețea și integritatea sa morală”, tînărul critic te invită, în fond, la o meditație asupra unei probleme de strictă actualitate care depășește granița literaturii. Aceea a eșecului tot mai evident al discursului politic mondial. Reglarea tensiunilor interumane pe temeiul verbal al nobleței subînțelese a omului înseamnă, de fapt, promisiunea sumbră a unui nou soi de „comunism”, o ideologie sublimă, utopică, anulînd dintr-un condei resentimente firești, oricît de condamnabile ar fi, egoisme, micul spirit de conservare și măruntul simț al proprietății și multe alte trăsături perfect umane persistînd alături de cele mai înalte și nobile porniri. Să tranșezi

totul în numele unui cod unic și pur înseamnă să aperi celebra *diferență* cu condiția că ...nu se deosebește. *Concertul* lui D.C.-E. conține și acest mesaj al diversității firești de forme și atitudini. El nu încearcă să le împace: doar le descrie cît mai cinstit cu putință, urzind, desigur, planuri pentru armonii superioare.

Nordul caragialian. Cu acest titlu, în stare să trezească pe dată curiozitatea și celui mai blazat dintre cititorii țării lui Caragiale, IOAN DERȘIDAN mai adaugă o izbîndă palmaresului său editorial. Discret și informat, sobru, dar receptiv la ironie și mizînd pe expresivitate, universitarul orădean a semnat deja cărți demne de tot interesul: *Primatul textului*, 1992, *Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul opere*i, 1997, *Clasicii junimiști și învățămîntul*, 2000, *Sărmanul Dionis*, 2000, *Monologul dramatic eminescian*, 2001, *Iconi și literatură*, 2002, ca să mă rezum la doar cîteva dintre ele.

Nordul caragialian. Periplul versiunilor (2002) reproduce pe eleganta copertă vișinie tablouri de Gonzales Cocques (1614-1684) reprezentînd *Văzul, Auzul, Pipăitul, Gustul* (coperta 1) și *Mirosul* (coperta 4) – lucrări aflate la Muzeul Bruckenthal din Sibiu. Despre simțuri fiind vorba, bănuiești că se are în vedere și celebrul „simț enorm și văd monstruos”. Și mai e de presupus o accentuare anume a libertăților analizei. Căci, să spun de la început, *Nordul caragialian* îmi pare cea mai zglobie (în sensul spontaneității și dezinvolturii enunțurilor), mai tinerească dintre cărțile autorului. Se citește de la început pînă la sfîrșit în alertă, cu antenele critice exacerbate și cu o participare dintre cele mai active la înaintarea în subiect. Nu pot decît să transcriu un fragment lămuritor din *Introducere* (*Ora exactă*) pentru a înțelege ambiguitatea largă și ispititoare pe care mizează autorul. La întrebarea ce se mai poate spune nou despre Caragiale, aflăm că: „Explicarea *Nordului* are în vedere patru-cinci perspective: 1. lingvistică, 2. antropologică (atitudinală), 3. istorică (privitoare la realitate), 4. meteorologică (privind procesele geografice, naturale) și 5. specific literară (cea poetică este cuprinsă aici). Le corespund 1’. Crucișul expresiilor, argourile și eufemismele (eufemizarea), 2’. Euforia, vanitatea, abjecția și iluzia eroilor, viața organică și omul comun, 3’. Realitățile românești ale celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, cu fondul și formele cunoscute (documente istorice, sociale și umane făcînd concurență arhivelor și stării civile), 4’. Fenomene, circumstanțe și explicații meteorologice, 5’. Temele norocului, ale destinului/întîmplării, ale căldurii/focului sînt legate de situații, momente și personaje specifice schiței (asemenea fragmente de lume întîlnim și în comedii și nuvele) și valorificate în latură comică și tragică, dar și naturalistă, fantastică și realistă. Preocuparea de limite

meta/fizice rezultă din enormul şi monstruosul simţirii şi viziunii. Pot constitui *Nordul* şi *meteorologia* caragialiană o poetică? Da, căci prin fereastra lingvistică (alcătuită din *crucişuri*, argouri şi eufemisme, din discurs şi scriitură) privesc autorul, naratorul şi personajele (eroii lumii de la noi), constituind *o poetică a sensibilităţii climatice*." Că „natura umană caragialiană este meteorologică" sîntem convinşi cu fiecare nou capitol ori subcapitol al cărţii. Reţin cîteva pentru frumuseţea lor acoperită de textul pe care îl numesc: *Structura duală: „un om cît o lume", Arta ca versiune a naturii, Atenţia afectuoasă din camera limbajului, Mitică, junele voievod meteorologic, Un eufemism („să nu mi-l prăpădeşti") pentru arhetipul patern, Dracul, strigoiul, şarpele şi observatorul astronomic – între argou şi eufemism, Conul Leonida faţă cu alaiul cucilor, Crucişul lingvistic din dialogul caragialian, Parodia* – crucişul *programat, Două monologuri despre bestie, Farfuridi se pregăteşte să moară politic* etc. etc. Inventarul temelor şi subtemelor meteorologic-existenţiale este alert şi plin de sugestii incitante. Bibliografia consultată la zi îi oferă autorului prilejul unor conexiuni bine exploatate şi al degustării lecturilor (în)cruciş(at)e. Pornind de la *Mitică şi Hyperion*, cartea lui Laurenţiu Ulici, de pildă, conchide strîns-degajat: „Între *năzuinţa aristocratică* (G. Călinescu, *Domina bona*) şi *josul corporal* (care) *ne trage* este pregnantă pecetea tipului, *sucitura* şi *crucişul* eroului. De aici amestecul temelor majore şi minore, laşitatea, platitudinea, vanitatea şi prostia, ridicolul, parvenitismul, spectacolul şi răzbunarea jucată, amoralitatea, formele fără fond, lumea pe dos, iluzia verbală şi ironia, inerţia şi placiditatea, haosul şi fandacsia, larma, rostul norocului, carnavalul şi scandalul..." Cu mînă sigură şi ştiinţa surprinderii semnalmentelor definitorii, Ioan Derşidan oferă şi cîteva paralele identificînd *familia de spirite*. Nu doar contemporanii Creangă şi Eminescu sînt convocaţi în exerciţiul subtil al comentariului, ci şi Edgar Allan Poe, Cehov, Mateiu I. Caragiale, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Urmuz, Marin Sorescu. În paralela cu Creangă se spune, printre altele: „Oralitatea, relieful şi enumerările lui Creangă, limbajul coţcăresc şi sinonimia sînt caracterizate prin vorbirea directă şi indirectă din aceste povestiri şi amintiri ale lui Creangă, în timp ce limbajul cruciş, laserul lingvistic al scrisului lui Ion Luca Caragiale, stă sub semnul alarmei şi al prezentului mediului citadin, zgomotos. Rapiditatea şi dinamismul oralităţii celor doi scriitori explică într-un caz jovialitatea, umorul şi buna dispoziţie şi în celălalt alarma, atavismele, şaga şi, uneori, rar, nostalgia. Miticismul caragialian este începutul rostirii unei îndoieli. Eroii lui Creangă au mai rar îndoieli, ei au mai ales bucurii şi necazuri. Răspărul lingvistic al lui Caragiale este amical, înstrăinat, o formă colocvială de convieţuire urbană. Crengismele sînt forme ale poftei de viaţă şi ale participării la tradiţie şi civilizaţie." Sînt tentată să lungesc

paranteza fiindcă subiectul mi-a reţinut şi mie atenţia. În multe puncte, părerile noastre coincid. Importante rămîn, însă, nuanţele. Spuneam (într-un eseu despre *Privirea aţintită* – publicat în *„Apostrof"* şi reluat, cu modificări, în *Ştiinţa morţii*) că „omul gospodar" se supune unor legi eterne, pe cînd slujbaşul lui Caragiale e servitorul umil al capriciilor sociale. Eroul lui Creangă, omul natural, a participat şi el şi participă în continuare la întemeierea legilor; al lui Caragiale, nu. El nu e deopotrivă *făptuitor* şi *rostitor* al lumii. Cum bine observa Vasile Fanache (*Caragiale*, 1984), „lumea de sus tace şi decide. Dedesubtul ei, o altă lume vorbeşte la nesfîrşit, pune ţara la cale, înotînd în oceanul pălăvrăgelii". Colportor de ştiri, Mitică este informat despre tot ce se întîmplă în afară, atras cu premeditare crescîndă în dezbateri sterile, care nu-l privesc nicidecum pe el ca fiinţă unică. Privirea aţintită, ochiul întors înăuntru e o raritate. Avalanşa informaţională abia de mai poate fi colportată, necum digerată, prelucrată, folosită pentru creşteri interioare. Spiritul gregar e alimentat de „lumea de sus", tot mai ocultă pentru omul de rînd pe măsură ce se îngrămădesc ştirile despre ea. „Pentru a şti ce este bine şi ce este rău trebuie să pătrunzi în propria ta fiinţă, să descoperi sursa binelui şi a răului" (scrie Anton Dumitriu în *Homo universalis).* Eroii lui Caragiale şi urmaşii lor perfecţionaţi în vid de astăzi nu au acest răgaz. Un complot uriaş împotriva fiinţei o păstrează pe hotarul indecis al tuturor posibilităţilor. Cînd, în nuvele, se testează rezistenţa lor la o singură posibilitate care să fie a lor şi să-i fortifice interior, ei eşuează dovedind o fragilitate tragică. Individul cu tainele lui sufleteşti e o utopie. sînt reale măştile proliferînd colorat şi limbut într-o risipire de energie tragi-comică. E mult mai mult aici decît „sufletul nostru volubil" (G. Călinescu). E o veritabilă criză a limbajului. Cuvîntul mai e „adăpost al fiinţei" la Creangă ori la Sadoveanu, să zicem. Oamenii recurg la el ca la o pavăză, pot revendica prin el o apartenenţă securizantă. Hanul Ancuţei ori reperul paremiologic sînt amîndouă *cetate* în care fiinţa poate visa re-întemeieri, în care se pot desfăşura ceremonialuri ale devenirii. La Caragiale, personajul suspendat într-o ţesătură socială cameleonică, mereu arbitrară şi tot atît de implacabilă din perspectiva sa, e o insectă captivă mimînd libertatea şi progresul cu un sîrg gălăgios care asurzeşte fiinţa spre interior. Omul lui Creangă e un *cetăţean autentic,* al lui Caragiale e, cel mult, *cetăţean turmentat.* Cuvîntul e atunci pierzanie a fiinţei. Omul i-a descoperit libertatea, „variaţiunile" infinite, surogat amăgitor al bogăţiei, şi îi ignoră magia, forţa. De la discursul existenţial la discursul politic...

Mai reţin pentru rîndurile de faţă doar o secvenţă despre parodie: „Virulenţa satirei şi ironiei caragialiene, vizibilă în spiritul parodic, se explică prin chemarea faptei (caracteristică junimistă) şi prin decalajele incendiare ale formelor şi fondului (caracteristici ale intervalului

românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea). Căci, altfel, parodia soseşte cînd cărţile sînt scrise, convenţiile stabilite (modelele previzibile) şi construcţia este gata. Caragiale, om vechi, vine devreme (este între forme şi fond), se grăbeşte şi de aceea parodia sa foloseşte caracteristicile intervalului şi preia *limbajul cruciş* al întregii opere, justificîndu-l din perspectiva altor experienţe literare consacrate, confruntate cu realităţi asemănătoare şi cu imaginare tensionate. De aceea, astăzi, parodia sa apare ca un *cruciş programat* şi o competiţie selectivă a variaţiunilor la temă (canon).” Amintindu-mi iarăşi că, în cazul parodiei, intenţia deformatoare e ironică, inteligentă, superior excedată de deja-spusele lumii, că se bazează pe fragmentarism, e în stare să culeagă, *en connaisseur,* ce i se potriveşte, ştie să accentueze discret şi elegant liniile acceptînd caricatura şi îngroşări ale originalului, să adauge propriile sale retuşuri, mereu fine, inteligente, dar şi constructiv-blazate, cele care îi vor asigura gradul de originalitate, să mai spun că Ioan Derşidan se apropie de interpretarea Danei Puiu din cartea sa *Parodia în teatrul modern şi postmodern.* Pentru aceasta din urmă, parodia e predestinat postmodernă şi *intelectuală*, căci „mai mult decît în sursa referenţială, parodia produce ca efect un *catharsis* al surprizei care nu urmăreşte doar să reactualizeze şocînd, ci vine dintr-o necesitate interioară, umanizantă, aflată într-o acerbă luptă cu alienarea individului.” „Crucişul programat” conţine o intenţionalitate deloc inocentă, iar răspunsul textului caragialian la lecturi cu instrumentar mereu înnoit nu mai e de mult o noutate. Cartea lui Ioan Derşidan e încă o dovadă demnă de luat în seamă.

O carte despre Ion Creangă. S-a întîmplat ca MIRCEA A. DIACONU să debuteze în colecţia „mea”, *Akademos* (*Poezia de la „Gîndirea”,* 1997). A fost, ca să zic aşa, prima noastră „întîlnire”. Iată că se întîmplă acum cea de-a doua: Mircea A. Diaconu a scris o carte despre Ion Creangă (*Ion Creangă. Nonconformism şi gratuitate*, 2002). Între timp, a mai publicat o monografie despre *Mircea Streinul* (1998) şi alta despre *Cezar Baltag* (2000), *Instantanee critice* (1998), *Feţele poeziei. Fragmente critice* (1999), *Poezia postmodernă* (2002). Din titluri se poate vedea că Mircea A. Diaconu citeşte mai ales poezia şi o face „pe biroul istoricului literar” (Sanda Cordoş). Cu atît mai curioasă sînt să aflu ce spune şi crede despre un povestitor. Cartea intră în scenă cu o replică bruiată, menită să atragă atenţia de la început asupra felului de lectură utilizat: cîteva rînduri din N. Manolescu - „despre Creangă totul s-a spus” – urmate de un text al lui Matei Călinescu despre mască şi de-mascare, adică despre enigmaticul care se propune unei descifrări infinite şi ironizează, simultan, orice tentativă de a descifra. Cu alte cuvinte, dascălul şi istoricul literar ştiu prea bine că s-a spus totul şi-şi fac o datorie din a

trece în revistă spunerile mai importante. Cititorul de *poezie* pariază, însă, pe ambiguitate şi promite să re-citească dintr-un unghi „altfel” textul aparent epuizat, stors, catalogat. Primul capitol se va numi, firesc, *Cîteva repere exegetice*. La fel de firesc, el va conduce, după inventarul locurilor comune rezistente şi mereu valabile, la „spărtura” deja anunţată de cel de-al doilea moto: Ion Creangă este un histrion (nu m-aş mira deloc să descopăr – n-am, din păcate, instrumentele necesare – că *hîtrul* şi *histrionul* au aceeaşi rădăcină, că ucraineanul *hitri,* origine a primului, e înrudit cu grecescul *aigytri*, denumind comedianul şi şarlatanul, deopotrivă, şi cu latinescul *histrio*), el îşi *joacă* viaţa şi opera în egală măsură, decodările devenind, astfel, infinite.

Cel de-al doilea capitol se păstrează încă foarte aproape de masa istoricului şi urmăreşte *Trasee biografice*, pe un itinerar deja consacrat: strămoşi ardeleni, copilărie, popă atipic, rostitor de „ţărănii” la Junimea, prieten cu bădiţa Mihai şi, în fine, autor recunoscut. La fel de sobru şi exact capitolul *O descriere a operei*. *Despre comic, descriere, naraţiune şi altele* mi se pare punctul de greutate al cărţii. Să mai spun că nu-mi displace ideea de a adăuga în *Anexă* pagini critice la cărţi meritînd ironia, gluma subţire, şfichiul verbal al celui care tocmai a semnat o carte bună despre Creangă.

Pornind de la premisa că, la 100 de ani de la moartea unui scriitor, nu se poate vorbi despre opera sa ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat între timp, Mircea A. Diaconu *comentează,* într-adevăr, cum cu modestie precizează, cărţile despre Creangă scrise pînă la el („..noi nu facem *în multe locuri* – s.m. – decît să rezumăm, să punem faţă în faţă, să vedem disputele şi identitatea exegezei despre humuleştean, în fine ..., să comentăm...”), însă nu o face nicidecum „pur şi simplu”. De altminteri, orice carte nouă, chiar şi una de critică, este „jaf de extaze”, în sens cioranian, însă jaful e alimentat acum din două direcţii: dinspre comentariile înrudite sau nu cu propria opinie critică şi dinspre textul propriu-zis. Căci *„în tot răul va fi existînd şi un bine*. În felul acesta, nimic, *nici măcar critica literară, nu poate împiedica bucuria lecturii”* (s.m.). Am reprodus aceste rînduri din *Concluzii* fiindcă mi se par cea mai bună dovadă că re-lectura s-a întîmplat cu pasiune, pînă la identificare, ici-colo, cu stilul şugubăţ şi ambiguu al povestitorului: vezi sublinierile de mai sus! Comentariile sale respectă un echilibru de bună calitate între, pe de-o parte, nevoia reînnoirii periodice a instrumentelor exegetice şi, pe de altă parte, obligaţia de a nu trăda Textul transformîndu-l în simplu pretext pentru inventarierea în prim plan a celor mai noi ori incitante achiziţii teoretice. Prin urmare, salută şi nuanţează orice perspectivă inedită, în stare să îmbogăţească lectura şi s-o deschidă spre sensuri încă ascunse ale frazei lui Creangă, dar se delimitează net de simplele demonstraţii de virtuozitate interpretativă, oricît ar fi ele de valabile şi interesante în sine.

Cel mai adesea, Mircea A. Diaconu reține și comentează probe despre gustul de răzvrătire pe care limbajul îl transcrie în sonorități - „componenta auditivă”, cum o numește M.A.D., angajată într-o „competiție a gratuității, relevînd plăcerea detalierii și a reliefării prin acumulare.” Firul epic întîrzie, se întrerupe, aglomerează pe loc, în aluviuni sonore, cuvinte fără sens imediat perceptibil, dar sugerînd decoruri abundente, pline, familiare. „Vorbele șăgalnice, potrivite cu întîmplarea”, cum zice povestitorul, fac o lume. „Nu te lasă inima să taci”. Iată „blestemul” benefic pe care îl suportă fiecare nouă lectură a operei lui Creangă. Bucuria numirii face ca fraza să palpite. E vorba, într-adevăr, de o *atmosferă* obținută prin recurs la sonoritatea infinită, neobosit expresivă a vorbelor. De pildă, caracterizate cu epitete dintre cele mai năstrușnice pentru urechea ascultătorului de astăzi - „balcîz”, „fîrnîit”, cobăit”, „sturlubatic”, „ceapcîn”, „budihace”, ”„robaci”, „pughibală”, „mangosit”, „chitcăit”, „ciolhănos”, „haramiu”, „mehenghi”, „prizărit”, ușernic”, „ticăit”, „ugilit”, „zbînțuit”, „stropșit”, pîclișit” -, personajele lui Creangă dobîndesc o realitate neașteptată. Ochiul minții îi vede și îi recunoaște fără nici o posibilitate de confuzie. sînt, adică, inconfundabili, în ciuda sărăciei *cantitative* a detaliilor. *Calitatea* lor e de o expresivitate unică. Rostitor al existenței, Creangă împlinește un act hermeneutic prin care se sugerează intimitatea esențială a limbajului dincolo de o aparență comună. Forța vie a cuvîntului este restabilită. Verbul, infinitiplicat în proverb, re-creează creatul, îi proclamă viabilitatea. Omul redevine ceea ce este grație forței recuperatore a cuvîntului. Are loc ceea ce s-ar putea numi o substanțializare a adjectivului... În plus, cum bine observă criticul, „înșiruirile de termeni sau de acțiuni denotă, pe lîngă aspectul pitoresc și de atmosferă, o anume aplecare ludică, cuvintele înseși devenind obiect de contemplat.” „Frenezia” rostitoare vine, într-adevăr, din relația foarte specială a povestitorului cu o limbă privită în autonomia ei „torturantă”. Criticul cîntărește atent toate afirmațiile privitoare la arta cuvîntului, la maniera foarte specială de a „descrie” („humuleșteanul nu e un descriptiv în sensul consacrat al termenului pentru că atenția nu i se îndreaptă către picturalul decorativ, ci către mișcare, gest, intonație, toate aceste vizualizări relevînd însă o extraordinară putere de observație.”), la umor, la gratuitate (într-un discurs în favoarea inutilului - *Mitul utilului*, 1933 -, D. D. Roșca vorbea despre însemnătatea accederii la gratuit pentru a delimita net superioritatea calitativă a omului: „omul s-a descoperit pe sine ca ființă calitativ deosebită de celelalte viețuitoare numai în momentul cînd a descoperit gratuitul, creîndu-l”. Uneltele ingenioase ale lui *homo faber* - „omul gospodar” - sînt demne de toată stima, dar numai gîndul liber al lui *homo sapiens* le-a putut asigura perfecționarea. Devierea abia sensibilă a omului gospodar înspre inutil, adică perfecționarea sa în

sens cultural, este o constantă a operei lui Creangă în întregul ei. Am văzut, de pildă, în binecunoscuta *Poveste (Prostia omenească)* o demonstrație practică a nevoii de gratuitate. „Întru una din zile” se întîmplă o deviere. Omul pleacă după trebi, „ca fiecare om”, comentează Creangă. Nevasta, și ea cu „trebile” îngrijirii copilului. Dar copilul adoarme și ea „stătu puțin pe gînduri”. Este un moment de ieșire din ritm, de oprire în loc pentru a privi lumea. Ceea ce se întîmplă în continuare e urmarea invenției epice născute în clipa de gînd, nu de faptă. Nevasta imaginează un scenariu posibil, o „întîmplare neîntîmplată”, face ficțiune, este vizionară. Bărbatul cel copleșit de trebi nu vede decît prostia - neîntîmplarea nu intră în viziunea sa economică asupra lumii. Pleacă în lume să găsească fenomene asemănătoare pentru a putea deschide o serie, o nouă rubrică în zestrea sa de experiențe. Finalul este convertirea bărbatului la ficțiune. Descoperă verosimilitatea scenariului imaginat de nevastă preferabil prostiilor reale pe care le întîlnește în drum. Cu alte cuvinte, el întreprinde un drum de inițiere în ficțiune. Învață să distingă între neverosimilitatea realului și verosimilitatea artei, să prețuiască „inutilul”. Drumul de inițiere a omului întru ficțiune traversează un număr de abdicări de la normele omului gospodar. Leacul este alopatic, nu e din același registru cu boala, nu e același gen de „prostie”. Faptele nu sînt comparabile la modul logic. Vindecarea e „ciudată”. Omul învață să creadă în aberația ficțiunii, care conține un adevăr latent, prin confruntarea cu aberațiile realului, mai flagrante și, chiar, mai puțin probabile. Distanța este de la autentic la verosimil, de la viață la artă. În comentariul său readucînd în discuție locuri comune ale exegezei, salvînd intuiții interpretative amenințate cu uitarea, criticul propune el însuși noi variante și nuanțe. O carte proaspătă și promițătoare, căci nu mă pot împiedica să nu sper în mutarea accentului, într-o versiune viitoare, de pe comentariul comparat al cărților despre Creangă pe propria, eliberata, temporar, de bibliografie, lectură.

O culegere de articole sau Gabriel Dimisianu nu se teme de turci. „I-a apărut o nouă carte lui Cutare?”, „A, nu-i o carte, e o simplă culegere de articole”. Nu o dată am auzit această replică însoțită de o grimasă disprețuitoare și „superioară”. Recunosc că, pe vremuri, judecam eu însămi astfel cărțile, cu o preferință netă pentru studii ample, monografii, „tratate”. Chiar și cînd era vorba de propriile mele cărți. Descopăr acum și o explicație, cel puțin în ce mă privește, perfect valabilă. Înainte, citeam conștiincios presa literară și știam tot ce se scria în recenzii și cronici despre producția literară. Recunoșteam, fără mare ezitare, autoritatea criticilor de talia unui Manolescu, să zicem. Eram la curent cu ce se spunea despre o carte sau alta a momentului, atît pe față, cît și pe dos

(adică la posturi de radio interzise). Cînd cronicile apărute în presă apăreau reunite într-o carte, rareori mai puteau să spună ceva nou. Cartea ţinea loc, cu economie de spaţiu, colecţiei de periodice.

Lumea criticului, volumul semnat de GABRIEL DIMISIANU (2000), îmi atrage atenţia că lucrurile s-au schimbat. Nu mai urmăresc, ca altădată, sistematic, presa literară. Nu mai pot ţine pasul cu cărţile care apar, bibliotecile clujene, marile biblioteci clujene, nu mai au fonduri să achiziţioneze tot ce apare, informarea îmi e trudnică şi dezordonată. Aşa încît, cînd punerea laolaltă a intervenţiilor de-a lungul unui deceniu este a unui cititor avizat de talia lui Gabriel Dimisianu are semnalmentele unui eveniment editorial. Nu-mi mai pare „simplă culegere de articole", are noutate şi o mai evidentă scoatere în evidenţă a constanţelor unei voci critice. Cartea nu e doar voluminoasă, ci şi rotundă. Cele trei secţiuni ale sale - reacţii şi luări de poziţii faţă de aspecte ale mişcării literare postdecembriste, comentarii aplicate la cărţi şi autori şi, în fine, evocări, portrete, mărturisiri – compun statura unui martor avizat şi atent, probează eforturile de a se menţine în contact viu şi adecvat cu relieful tot mai surprinzător al teritoriului scriptural, dar şi de a nu-şi trăda coordonatele subiective, absolut necesare unui demers nuanţat obiectiv. Coperta a patra transcrie o profesie de credinţă: „Critica este un exerciţiu intelectual liber al cărui obiect este scrisul artistic, ea însăşi aparţinînd sferei artisticului, în măsura în care se foloseşte de procedee expresive şi obţine, folosindu-le, efecte de expresivitate. Criticul acţionează potrivit naturii lui interioare, ca oricare scriitor, el însuşi fiind scriitor. Nu vrea să conducă sau să organizeze, după cum nu vrea nici să fie organizat sau condus. Îndatoriri are criticul întîi de toate faţă de propria conştiinţă, la fel ca oricare scriitor. În faţa acesteia va da socoteală în ceasul său ultim".

Adevărul despre cum suntem este un comentariu prilejuit de reeditarea cărţii din 1907 a lui D. Drăghicescu, *Din psihologia poporului român.* Reţin aici „pecetea neisprăvitului", neisprăvirea istoriei şi a hărţii, cea care aruncă şi păstrează neamul românesc în aşteptare, într-o prelungă expectativă, într-o nesfîrşită tranziţie. „La ce bun, dacă mereu vin turcii, să-ţi organizezi temeinic gospodăria?" Nu cartea lui Drăghicescu mă interesează aici şi nici adevărul portretului psihologic. Am pomenit cele de mai sus doar pentru a spune că scrisul omului din sud Gabriel Dimisianu mi se pare, în esenţă, ardelenesc. Tenace, cuminte, cumpănit, îşi organizează temeinic „gospodăria", rînd cu rînd, pagină cu pagină, nu lasă nimic la voia întîmplării, doar fiindcă turcii continuă să vină, iar realitatea politică şi literară pare mereu „neisprăvită", gata de răsturnări şi remanieri. Din *Lumea criticului* se pot decupa poziţii puţin dispuse să se mlădieze în funcţie de urmările clipei istorice. Prin urmare, prea multul politic nu pune în primejdie literatura, identitatea *scriitoricească* a autorilor

prinşi în vîltoarea zgomotoasă a politicii nu se diminuează; nu se poate vorbi serios despre o *criză a romanului*: „Va veni şi aceasta, cu tipologia şi conflictele momentului actual, cu evocarea atmosferei specifice, cu analiza proceselor sociale şi a dramelor de conştiinţă". Gabriel Dimisianu are răbdare şi tact. Ştie că „incertitudinile, instabilitatea, insecuritatea din epoca post-comunistă au devenit realităţi din ce în ce mai greu de suportat". Înţelege, aşadar, dorinţa de clarificări şi limpeziri şi nerăbdările, uneori declanşatoare de luări de poziţii abuzive şi nedrepte. De aceea, critica de direcţie îi apare „puţin operantă, ba chiar închizătoare de prezent, tocmai acum cînd arta s-a eliberat de orice dependenţe şi poate respira liber. Să o lăsăm astfel măcar o vreme".

Mult discutata, astăzi, *canonizare* a literaturii nu are mai multă trecere. Gabriel Dimisianu descrie exact şi lucid cum s-au constituit valorile în deceniile comuniste, i se pare explicabil că I. P. Culianu a putut fi scos din fire pînă la a nega total capacitatea creatoare românească, dar: „Teza catastrofică a vidului de creaţie nu a fost însă împărtăşită, căci ar fi să contrazicem evidenţele". Mai mult decît atît, şi aici sînt cu totul de acord cu Gabriel Dimisianu, reaşezarea valorilor e un *fenomen natural.* Nici o acţiune voită, anume concertată, de a scoate de pe listă nume pentru a le înlocui cu altele nu poate avea sorţi de izbîndă. Este vorba despre un proces în curs, care poate fi sprijinit, comentat, secondat critic, nicidecum impus. Configuraţia culturii române postbelice este deja, de la sine, prin forţa lucrurilor, în plină prefacere. Complicatele vremuri trebuie *înţelese* – e poate cuvîntul cel mai frecvent apărut în cartea lui Dimisianu, cu toată familia *înţelegerii* lucide şi răbdătoare. Asupra trecutului nu trebuie pronunţate cu uşurinţă sentinţe. Anatemizări grăbite şi grăbite absolviri nu vor face decît să întîrzie *înţelegerea* şi pasul următor. Pentru că „revizuirile, de care se face azi atîta caz, sînt operaţiuni ale criticii impuse de ceea ce se întîmplă *necontenit* (s.n.) în spaţiul literar". Citiţi cu bună-credinţă, şi Dimisianu o face, „radicalii" Gheorghe Grigurcu, Alexandru George, Ion Simuţ nu mai par negativişti şi destructivi, ci doar exasperaţi că revizuirea e prea înceată. Aceeaşi bună-credinţă scoate la iveală şi vînătorii de senzaţii tari, aflătorii în treabă care îşi încep revizuirile cu… Tudor Vianu. Decît aşa, într-adevăr, mai bine fără. Oricum, e de reţinut, pe de-o parte, că avem de-a face cu un proces continuu, pe de altă parte, că acest proces e natural. Demolările artificiale nu lasă nicidecum locuri goale pentru cei dornici de glorii impuse, ci deviază temporar chestiunea: „Sunt incriminaţi, stigmatizaţi, acuzaţi de mari vinovăţii morale intelectualii, cărturarii, scriitorii care au făcut concesii mai mici sau mai mari regimului trecut, uneori sub teroare nemijlocită, alteori pentru a face, totuşi, un cît de mic bine ţării, în vreme ce cu adevărat marii vinovaţi" îmbătrînesc în tihnă şi confort. Trecutul nu poate să fie „obiect de evaluare emoţională".

Am reţinut şi, alături de pledoaria pentru lectură, o mică amăgire. Gabriel Dimisianu vorbeşte despre „mulţimile cititoare”, „marile public”, „lumea cititoare”. Cititorul român n-a dispărut, desigur, e doar aţipit vremelnic în faţa televizorului. Însă, despre „mulţimi cititoare” poţi, cel mult, inventa poveşti-descîntece. Cît despre cronicile la cărţile ultimului deceniu, oricît de multe obiecţii ai putea avea, oricît de dese ar fi despărţirile de opinie, e de recunoscut seriozitatea lor, ne-graba argumentărilor şi senzaţia panoramică pe care o pot furniza.

Vezi şi *Repere*, 1990.

În umbra ficţiunii. MIHAI DRAGOLEA, vechi, deja, comentator al fenomenului literar, debutează editorial cu un eseu (*În exerciţiul ficţiunii*, 1992) asupra *Şcolii de la Tîrgovişte;* nici două sute de pagini despre „convieţuirea de mai bine de un deceniu cu aproape cincizeci de cărţi” semnate Petru Creţia, Alexandru George, Costache Olăreanu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Popa. „Înalţi funcţionari ai verbului”, cum ar spune Alain Bosquet, scriitorii de mai sus, care s-au descoperit predestinaţi unei aceleiaşi atitudini faţă în faţă cu dicotomia ambiguă ficţiune/realitate, sînt aleşi de tînărul critic pentru desăvîrşirea *uceniciei* sale literare. Exerciţiul său va fi cu bună ştiinţă limitativ şi va mima, din raţiuni metodologice, inocenţa. Intenţia nu e anume mărturisită, însă Mihai Dragolea îşi compune cu evidenţă un *rol* pe care îl joacă pînă la capăt. Dezinvolt, uneori cu o emfază simpatică, experimentează schimbări de registre, jocuri stilistice, puneri în pagină, contagieri imagistice în umbra cărţilor desemnate drept coloane de lumină. Comentariul critic este vag sentimental şi gălăgios, învăţăcelul se declară de bunăvoie şi repetat „ameţit” de beţia lecturii, îşi îngăduie răsfăţuri de colecţionar capricios. Ici-colo, secvenţe sobre definesc, ordonează, stabilesc ierarhii dezvăluind şi o altă ipostază, autoritară şi tranşantă, a criticului. Dar sînt, în economia eseului, „scăpări”. În general, autorul preferă să-şi pună între paranteze competenţa, să exclame în marginea textelor citate copios (alcătuind ele singure, citatele, o imagine critică mai exactă chiar decît restul cărţii) în maniera familiară, jucăuş-lirică a subsolurilor *Ţiganiadei.* O referinţă ardelenească putem citi şi în insistenţa cu care este numită valoarea morală, „pedagogică” a lecturii. Invitaţia deschisă, entuziastă la lectură ţine loc de îndreptar axiologic: „nu strică aici o scurtă paranteză”; „e util să cităm”; „merită citate”; „pe cuvînt de onoare” ş.a.m.d. Formule de jucată mondenitate născute dintr-o frecventare asiduă şi îndrăgostită a unor cărţi explorate ca ţinuturi virgine, cu uimire, cu naivitate. Orice altă bibliografie e, dacă nu exclusă, măcar marginalizată, eclipsată, subordonată. Mihai Dragolea face, în acest eseu, un pariu pe care ţine să-l şi cîştige: acela de a găsi toată *ştiinţa literaturii* în cincizeci de cărţi înrudite între ele graţie unor secrete afecţiuni elective. Demersul critic, tonul şi ţinuta sa sînt în disonanţă fertilă cu textele traversate. Cei şase prozatori sînt toţi aristocraţi ai spiritului, dintre aceia care şi-ar putea revendica deviza unui Saint-John Perse: „Trebuie să-ţi petreci toată viaţa, chiar şi cea literară, ca un animal de lux”. „Animal de lux” e unul mizînd pe nuanţe infinitezimale, pe tresăriri de gînd ori de verb; totul e supus unei lucidităţi distins-obsesive, vibrant-detaşate operînd disecţii estetice în dezlînarea existenţei cu speranţa decupării *tramei esenţiale.* Camil-petrescieni manierişti, trăind în confuzia totală a scriiturii cu existenţa, prozatorii cercetaţi în eseu se dedau unor voluptoase experienţe verbale, sînt creatori de lumi şi de sine prin Verb exclusiv. În acest tărîm al Verbului suveran, Mihai Dragolea pătrunde cu un apetit comunard, avid şi iconoclast (tocmai fiindcă idolatria e mimată excesiv), punînd perfect în evidenţă caratele zonei, dar şi legitimîndu-şi strategia. Capitolele jurnalului său de lectură (*Catalogul cu imagini, Fizionomia scriiturii, Odisee în papirosferă, Dragostea şi scriitura, Sentimentul scriiturii*) sînt tot atîtea deschideri şi promisiuni. Călătoria prin culoarele *Şcolii de la Tîrgovişte* este, de fapt, un mare prolog. Nesatisfăcut de *cît* şi *cum* s-a scris despre cei şase, Mihai Dragolea nu îndreaptă pe loc lucrurile oferind interpretări inedite şi solide. El însemnează în stînga şi-n dreapta zăcăminte de avut în vedere pentru forări viitoare, mulţumindu-se să repete marile locuri comune ale literaturii moderne cu aplicare la aceste cărţi scoase artificial din universul de hîrtie. Cum spuneam, o face cu aerul că lumea ficţiunii începe cu ele şi că lecţia lor se cuvine însuşită. De pildă: „Ficţiunea încearcă mereu să alcătuiască în corpul ei chipul celui care o scrie: textul se formează ca autoportret al autorului”, notează Mihai Dragolea ignorînd premeditat faptul că nu e un simptom individuant şi nivi valorant; că în toată literatura „desenul din covor” ascunde figura auctorială, chiar dacă pregnanţa culorilor şi apăsarea conturelor ţine de epoci şi mode literare. În alt loc se spune: „Lumea scriitorului e consecinţa facultăţii de a privi expert”. Funcţia privirii în artă e un bun cîştigat. Un Camil Petrescu ştia ce înseamnă privirea creatoare secondată de verb. Un Henry James se interesa de intensitatea privirii. Nimic nou într-un „roman al privirii”, dacă nu-i descrisă nuanţa inedită, personală a scriitorului în discuţie. Criticul oficiază cînd „din balcon”, cînd dintr-un colţ de pagină, într-o superbă neorînduială, interesat să intrige, să atragă atenţia. Şi izbuteşte tocmai prin felul în care îşi îngăduie, cu subţirimi de spirit şi umor conţinut, să încropească o nouă Facere a lumii ficţionale. Aleatoriul existenţei se regăseşte în scriitura celor şase prozatori, dar şi a criticului, denunţîndu-şi farmecul şi seducţia. A scrie/a citi înseamnă *a cunoaşte*, adică a crea, a inventa. Nicidecum *a recunoaşte* atîta vreme cît nimic nu are trup înainte de a-i fi oferit scriitura/lectura unul, prin apel la starea

imaginantă, singura sacră. Dicționare, jurnale, romane, tot atîtea corporalizări ale sentimentului scriiturii (cu viguroase rădăcini în proza interbelică), sub semnul inexorabil al fragmentului, al niciodată-desăvîrşitului (Eminescu nota în *Caiete:* „Poemul nu este gata ca o fotografie, ci devine gata prin aceea că sînt puteri constructive în noi") sînt traversate cu lăcomie abia reținută promițînd împlinirea ruminantă a unor cărți viitoare.

Sigur, „astăzi, ca oricînd, se poate scrie orice" (Radu Petrescu). Mihai Dragolea se supune „muncilor" pretinse de „călătoria cuvintelor" pentru a descoperi încă o dată, pe cont propriu, că libertatea/putința lui *oricînd* şi *orice* este una a tensiunilor formidabile, a combustiilor teribile, a trudei lucide, a sacrificiului asumat. „Coloanele suple ale verbului" nu sînt accesibile oricui. Tînărul critic clujean dobîndeşte, cu eseul de debut, dreptul la liberă trecere.

Eminescu la Berlin. Recunosc că am citit cartea ILINEI GREGORI mînată de un vag sentiment de vină. Văzusem în „*Adevărul literar şi artistic"* o notă despre supărarea lui Mircea Iorgulescu vizavi de apatia cu care era întîmpinată o carte eveniment, cartea Ilinei Gregori despre Eminescu la Berlin. Mă număram printre cei arătați cu degetul: *Panorama* mea o ignoră pe autoare. Vina era, cum zic, vagă, aproape inefabilă, căci sînt departe de a crede că pot singură scoate o ediție completă (cumplită) şi perfectă (adică pe placul tuturor, ce oroare!) a susnumitei panorame... Oricum, Iorgulescu reuşise să-mi stîrnească, indiscutabil, curiozitatea. Am primit de curînd cartea. Nu de la autoare. Am citit-o, la început, recunosc, cu oarecare ranchiună şi cu eterna neîncredere a românului față de *lucrarea* celuilalt. Mai ales cînd e şi lăudată această lucrare. Dar mai am, țin să mă laud, şi forța de a-mi depăşi reținerile, de orice natură ar fi ele, dacă *se plătie*, vorba lui Geo Bogza. Şi, în cazul Ilinei Gregori, *se*.

Studiile literare (*Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: Trei analize*, 2002) ale Ilinei Gregori sînt, într-adevăr „întemeiate pe o documentare istorică, sociologică, lingvistică şi artistică exemplară şi pe o acuitate analitică deloc comună", cum remarcă Mircea Martin în prefața neînscrisă pe coperta interioară. Cîteva nuanțe din primele pagini mi s-au părut cam filogermane (crescută între saşi, am o veche şi statornică prețuire pentru firea nemțească şi m-am pripit bănuind-o în funcțiune, exagerată, şi la autoarea aşezată de o bucată de vreme în Țara nemțească). Mă pregăteam să citesc o nouă răstălmăcire a biografiei eminesciene, de data asta cu unghi schimbat, dar nu mai puțin răstălmăcire. Nici vorbă. Fiecare rînd e secondat de nete incursiuni în epocă, în documente şi istorii, menite să reînvie, în datele verificabile, şederea lui Eminescu la Berlin. Parabiografia e mai mult decît convingătoare, e exemplară. Ilina Gregori ştie prea bine şi o spune răspicat: „Privit dintr-o perspectivă mai largă

[calitate esențială a studiilor „gregoriene" această mai largă privire, eliberată de prejudecăți], Eminescu încetează de a apărea drept un caz unic şi irecuperabil. Fenomenul recepției abuzive este universal şi, probabil, iradicabil. Victimă a popularității sale, Eminescu împarte acest calvar cu toți marii scriitori (şi nu numai scriitori) deveniți la un moment dat simboluri naționale. În spațiul atît de încercatei culturi româneşti, această învestitură, de o recurență notabilă, ar putea fi în sfîrşit abordată în cunoştință de cauză, fără surescitare – cu atît mai mult cu cît Eminescu n-a suportat-o pur şi simplu, ci i-a fost predestinat." Întoarcerea la *adevăratul* Eminescu nu se poate realiza, crede autoarea, prin refuzuri: refuzul biograficului, al teoreticului, al „poetului național". „A dezafecta domenii întregi ale tradiției eminescologice declarîndu-le parazitare numai pentru că au alt centru de greutate decît poeticul pur nu mi se pare un progres. Eminescu nu suferă de un exces, ci de un minus de cunoaştere."

Cît de nefastă a fost şederea la Berlin? se întreabă autoarea. „Opțiunea lui Eminescu pentru Berlin a avut fără îndoială o componentă politică: ea reflecta noua orientare a Junimii, de care Eminescu era legat prin afinități autentice". Dincolo de acest început lucid şi asumat, datele reținute de istoria literară sînt trunchiate şi grăbite, căci trec cu vederea amănunte în stare să lasă urme şi să conducă la umori negre. Îngrijirea fratelui Şerban la Berlin şi problemele de tot felul pe care i le-a creat împrejurarea, de pildă, nu sînt dintre cele menite să predispună la seninătate. Nici depărtarea de Veronica, deşi tristețea şi-o alină căutînd insistent companii feminine, uneori fără reticențe culturale, cum nota Călinescu, fără false pudori. Să spun că această senzualitate frustă nu poate stînjeni, iar *Ghazel* nu mi se pare nicidecum licențioasă, cum pare a crede I.G. (Dimpotrivă, aş completa în paranteză: scriam altădată despre lirica de dragoste eminesciană care înclină cu evidență înspre o formă pe care o numisem noomorfică a pasiunii – iubirea-pasiune a îndrăgostitului fiind, în mare măsură, o experiență mentală, o creație a gîndirii întoarse spre sine într-o căutare disperată a oglinzii ideale – fără a-i fi străine jocurile şăgalnice, viclene ale amantului, dar nici aspra senzualitate, aceasta din urmă superbă în *Ghazel.* Actul ultim al sexualității se traduce în registrul experiențelor capitale, este un act de cunoaştere prin iubire, un moment prelungit de extaz htonic. Masculinitatea brutală, stăpînă, se manifestă în perfecta primitivitate şi simplitate a gestului, în singurătatea complice a cuplului. Îndrăgostitul şi amantul sînt deopotrivă inutili în acest spectacol al forței vieții, căci virilitatea în plină agresiune ithyfalică transformă actul posesiunii într-un spectacol al misterului vieții vremelnic triumfătoare împotriva morții). Focalizarea strictă pe personaj a biografiilor eminesciene e indicată ca principală carență: „Rezultatul acestei metode narative este straniu: în lipsa unui context de viață care să-i

explice comportamentul, eroul pare aflat într-un surghiun absolut. Proiectat pe fond alb – mai exact spus: ne-proiectat, fără *umbră* – Eminescu ni se înfăţişează nu numai izolat social, ci de-a dreptul *absent* din lume." Socotind cu totul neverosimil un asemenea portret, I.G. face pasul necesar în parabiografic pentru a reconstitui un fundal existenţei berlineze a poetului. Maiorescu însuşi sprijinea indirect un asemenea demers cînd afirma „în perfectă cunoştinţă de cauză" că Eminescu este un om al timpului modern, cu o cultură la „nivelul culturei europene de azi". „Cum să repetăm formula-standard – «romantic tîrziu» - şi să-i reiterăm conotaţiile – inadaptare la ritmul istoriei, anacronism, decalaj în raport cu ora culturii occidentale etc. – cînd opţiunile intelectuale ale lui Eminescu în perioada decisivă a formaţiei sale se îndreaptă tocmai spre ceea ce oferă mai modern şi mai actual ştiinţa germană?" Reconstituirea migăloasă a traseelor eminesciene se petrece cu artă şi atitudine de arheolog secondat de un descoperitor pasionat, de eră romantică. De aceea, detaliile foarte exacte, matematice, aş zice, pe care le evocă autoarea în sprijinul afirmaţiilor sale nu-şi pierd farmecul şi capacitatea de a captiva. Asta şi fiindcă descopăr în Ilina Gregori o inteligenţă slujită admirabil de cuvînt, acesta dus adesea pînă în pragul aforismului.

Impresionează logica strînsă a demonstraţiilor. I.G. demolează pas cu pas locurile comune, rezistente fiindcă foarte comode, şi nu o face prin simple afirmaţii de semn opus, ci prin refacerea aproape detectivistă a parcursului eminescian german. Perspectiva nouă pe care o propune e cea intelectuală: „Schimbul cu noul său mediu intelectual are totuşi loc, chiar dacă, în momente de exasperare, Eminescu îi neagă radical premisele. Întrebarea pe care mi-o pun este dacă nu ar fi potrivit să căutăm pe plan intelectual – într-un conflict teoretic, aşadar, şi nu neapărat în idiosincraziile sau nevroza poetului – explicaţia acelei profunde schimbări pe care i-o atestă criticii la sfîrşitul perioadei petrecute în metropola imperială. În acest sens, lecturile sale de specialitate, excerptele, însemnările de la cursuri, accesibile acum în totalitatea lor, reclamă o reevaluare extrem de atentă." Lucru pe care autoarea îl şi face.

Banalizata influenţă schopenhaueriană, de pildă, e demontată pornind de la texte şi lăsînd deoparte o bibliotecă întreagă de enunţuri prăfuite. *Sărmanul Dionis*, recitit cu ochi proaspăt şi minte dedată la subtilităţi, conduce firesc la încheierea că: „abaterile lui Eminescu de la codul nuvelistic sînt sistematice şi ele constituie o transgresie deliberată a normelor narative cel mai larg acceptate în epocă." Şi: „Pentru a vorbi despre eul «adevărat», mereu *altul* şi totuşi *acelaşi*, despre visul *adevărat* şi nu despre «simplele vise», Eminescu are nevoie de un limbaj nou, în concordanţă cu viziunea sa metafizică." De aici, o nouă „lectură" a influenţelor schopenhaueriene şi a valorii de modernitate a acestora.:

„Organul oniric în care localizează Schopenhauer visul denumeşte de fapt întreaga viaţă subterană, ocultă, incomunicabilă a conştiinţei – pe scurt: inconştientul. Cu cinci decenii înaintea lui Freud, Schopenhauer insistă asupra importanţei somnului în economia organismului uman." Tot de aici, o interpretare a nuvelei eminesciene ca experimentare a unei „modalităţi narative insolite – un *onirism* ireductibil la logica nuvelistică şi la fundamentul ei estetic – realismul de tip naturalist-mimetic." Forţa cu care îşi susţine ipotezele e atît de copleşitoare, de netă, încît, uneori, ai senzaţia că se ridică, la propriu, un văl, de existenţa căruia nu aveai habar, aţipit în portrete tradiţionale cum te aflai. S-ar putea vorbi fără nici o exagerare despre un *alt* Eminescu, iar cele nouă capitole ale secţiunii merită citite cu creionul în mînă.

La fel de interesante cele trei analize la Mircea Eliade. Îmi promit să revin asupra lor după ce voi reuşi să găsesc cartea despre *Povestirea fantastică* a Ilinei Gregori. N-am văzut-o încă, dar cele cîteva trimiteri la ea mă fac s-o bănuiesc deloc mai puţin incitantă.

Despre rotunda neterminare. GEORGETA HORODINCĂ scrie despre Ştefan Bănulescu (*Ştefan Bănulescu sau ipotezele scrisului*, 2002) dintr-o perspectivă mai puţin obişnuită: aceea a traducătoarei profesioniste care şi-a „explicat" sieşi în detaliu textul cărţii româneşti înainte de a-l transpune în altă limbă: franceza, în acest caz. Textul ambiguu, imprevizibil conotant al prozatorului e descîlcit pas cu pas într-o curgere nici ea definitivă, căci autoarea propune *o* lectură, nu Lectura. Privirea aţintită asupra fiecărui detaliu face ca înaintarea să aibă semnalmentele unei iniţieri, ale aventurii într-un teritoriu virgin. Cititor al lui Bănulescu, te descoperi mirat şi cucerit ca un neştiutor. Să mai spun că Georgeta Horodincă este o excelentă povestitoare, aşa încît caratele textelor citate nu-s nicidecum incomodate de interstiţiile descriptive, critice. Se lucrează ca la o reconstituire, ca la descoperirea adevăratului tablou sub adaosuri succesive. O dezghiocare/descojire/despuiere grijulie şi expresivă, încît senzaţia înfiorată că textul însuşi vine încîntat şi de bună voie în întîmpinarea comentariului nu te părăseşte nici o clipă. De altfel, am avut mereu această bănuială a deghizării provocatoare citindu-l pe Bănulescu. El e un prozator care nu vrea să dezvăluie adevăruri, ci să închipuie adevărurile, să le costumeze, cu devieri voite, aşa încît să iasă la iveală şi mărunte adevăruri colaterale, discrete, în stare, atunci, să vorbească despre om şi lume cu un aplomb şi o competenţă nebănuite. Aş spune că lucrează/lucra precum Picasso (un filmuleţ documentar reproducea pe calculator drumul de la desenul/povestea simplu/ă, cumva tradiţional/ă, căci respectînd datele acceptate de canoane, la imaginea finală, de multe ori deviată, cu piste false şi surprinzătoare care dezvăluiau feţe ascunse,

forme secrete, sensuri noi). Georgeta Horodincă are capacități ținînd de performanțele virtualului: iluzia *volumului* și a *perspectivei* adînci se atinge prelucrînd abil și desfășurat cea mai, aparent, *plană* dintre pagini.

Intimitatea cu textul, pe care traducătorul o are într-un grad mai înalt/mai adînc decît cititorul obișnuit, o conduce la rescrierea poveștii: „Cartea de față rămîne totuși, în bună parte, ceea ce a vrut să fie la origine: o lectură de traducător. Povestirea eliptică, revenind asupra ei însăși ca să aducă noi precizări, să evoce alte amănunte, să modifice insensibil perspectiva, cerea, mi s-a părut, o asemenea lectură care ar putea părea migăloasă. Textul are numeroase pliuri; obligă mereu cititorul să se întoarcă, să le desfacă, să citească mai bine ceea ce a mai citit o dată. Și cu cît desfaci mai multe pliuri, cu atît constați că mai rămîn destule; lectura se ramifică inevitabil, am încercat să nu o fac prea stufoasă.” Comentariul Georgetei Horodincă are ceva din bogata savoare a prozei lui Saramago. O generozitate caldă a interpretării, o asumare generoasă a fețelor scrutate, un mic zîmbet secret și o temperatură propice conexiunilor în falduri.

Într-un fel, exegeta/traducătoarea e mai „umană” decît Bănulescu. Portretul pe care i-l face (vezi mai ales *Dicomesianul*, cu scena pălăriei albe apărînd din gura metroului, dar și cu secvența finală a întîlnirii: „De cîte ori mă gîndesc la Ștefan Bănulescu, îl văd din spate așa cum aș fi putut să-l văd atunci dacă aș fi întors capul”; secvența răspunde unui citat din *Masa cu oglinzi*, despre sculptorul marinar care: „Începea totdeauna prin a modela din lut mai întîi spatele – iar cînd trecea la față lucra fără model, din imaginație, pe motiv că omul cînd îl privești în ochi e nesincer, își contraface cu abilitate figura în sensul pe care îl bănuiește că i l-ai vrea. Dar de fiecare dată, lucrată din imaginație, fața statuii semăna leit cu a căpitanului de port, ceea ce îl făcea să abandoneze jenat varianta și să înceapă alta, tot cu spatele.”) îmi aduce în minte „întîlnirile” mele cu prozatorul la Casa Scriitorilor de la Neptun: întîlniri, vorba vine. Nu vorbea (aproape) cu nimeni, abia de schița un salut, deși acolo toată lumea adopta o politețe generoasă, fără apropieri nedorite, însă mereu politețe. Trecea cu pletele atîrnînd pe capul semipleșuv, cu o poză atît de stridentă pentru mine, încît îmi devenea antipatică, o clipă, proza însăși. Soția și fiica erau parte/recuzită din aceste intrări și ieșiri regale în/din scenă... Georgeta Horodincă are o explicație abilă: „Fire secretă, autorul *Cărții de la Metopolis* compensa excesiva lui discreție prin expresivitatea aspectului exterior; vorbea contemporanilor săi *altfel*, potrivindu-și înfățișarea după ordinea lui interioară, care excludea vestimentația neglijentă sau impersonală și cu atît mai mult aceea în pas cu moda. Ținuta era pentru Bănulescu oglinda conștiinței. În cazul lui, a conștiinței profesionale...” Se poate accepta, în cele din urmă: sună bine.

Și mai spune Georgeta Horodincă: „Opera lui Ștefan Bănulescu este

neterminată nu pentru că scriitorul n-a reușit să-și ducă la capăt proiectele; neterminarea este înscrisă în codul ei genetic. Sub aspectul unui șantier în perpetuă activitate, arhitectura scrierilor sale crește mereu din interior, amenințată de implozie, niciodată de diluare prin extindere.” Preiau termenul și-l rețin ca emblemă valabilă pentru un prozator precum Ștefan Bănulescu. O neterminare rotundă, căci nu spune niciodată totul, însă spune mereu exact cît vrea, cît are de spus. Restul e interpretare.

Interesante filiațiile, pe care le trece în revistă cu plăceri de degustător: Ghica, Filimon, I. Codru-Drăgușanu, Odobescu amenință, ici-colo, să acapareze prim-planul, semn al unei vechi iubiri și al unor lecturi atente. „«Om vechi», cu o adevărată patimă pentru trecut și tradiție, Ștefan Bănulescu se voia scriitor «valah», dar fără neaoșism, culoare locală, pitoresc sau «spirit de inventivitate înclinat spre regresiune», construia, cum spune Ion Barbu despre Matei Caragiale, pe «axe universale»”. Încheierea are și ea neterminarea rotundă a oricărei lecturi care își merită numele.

Volumul îmi pare pe măsura unui scriitor împătimit de cuvinte cum este Ștefan Bănulescu. „Este omenește să alergăm cu multe vorbe după cîte un cuvînt, îmi zic adesea, silindu-mă ca rostit să fie doar cuvîntul țintit, iar vorbele de pînă la el să le chinui după pofte, în minte numai” este mărturisirea deghizată a unui crez (vezi *Cerneală mai avea, dar nu mai avea nisip*, una dintre savuroasele, vag-boccaccienele *Scrisori provinciale)*. Nuvelele din *Iarna bărbaților* respectă întocmai „silința” mai sus amintită, rămînînd cea mai deplină dovadă a talentului prozatorului. „Sfidarea nimicului”, „evanescența ca sursă a misteriosului” se realizează cu o economie excepțională a mijloacelor. Scrisul lui Ștefan Bănulescu este un efort lucid de numire a realității stranii, de creare a unei lumi de vorbe pe un tărîm de o pustietate apocaliptică. „Nu mai am ce măsura cu vorbele. Ziua și noaptea vin una după alta și trecem prin ele ca prin niște amintiri”. Confuzia timpurilor, lipsa de culoare a spațiilor, coșmarul blînd al existenței sînt desenate în fraze de o concretețe halucinantă, ambiguă, simbolică, amintind de *Lunga călătorie a prizonierului*, cartea lui Sorin Titel. Singura realitate certă este a cuvintelor. „Vorbele grasului se risipesc, își amestecă silabele între ele, se desfac și zboară care-ncotro. Grasul caută să le prindă cu auzul. I se par, așa amestecate, cu silabele întoarse și împerecheate altfel, niște lucruri grozave - și încearcă să le prindă și să le amestece, avînd speranța că va supraviețui și că o să le povestească ca pe niște amintiri rare” (*Mistreții erau blînzi*). Sînt calde, vii, „rătăcesc fără nimeni și caută vremea cînd trăia lumea”, se chinuiesc. Personajele se individualizează prin felul în care vorbesc: „Corbu ăsta are un beteșug: mintea îi umblă cu basme, și cînd să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cîntec”, iar Miron

„măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea şi iarba mai pe potrivă” (*Dropia*). „Suceala” unghiului de vedere, pe care o remarcă Mircea Iorgulescu, vis-à-vis de reportajele lui Ştefan Bănulescu, conferă povestirilor ceva din aroma misterelor medievale. Dilatarea detaliilor pînă la pierderea imaginii întregului şi recîştigarea lui, a întregului, într-o combinaţie inedită. „Viaţa e o cîmpie fără margini; pe orizontala ei, o verticală cît de mică poate însemna oricînd ceva”. De aici încredinţarea că banalul este o invenţie livrescă, nu literară; de aici vădita înclinaţie spre o viziune mitică asupra realului, nu străină de frecventarea prozei sud-americane. *Cartea de la Metopolis* împinge stranietatea uneori pînă la dereglarea mecanismelor epice. Calităţile primei cărţi din ciclul narativ al *Milionarului* sînt, fără îndoială, „datorate unei ample tentative de a da viziunii realiste o dimensiune mai profundă, un plan de adîncime mai vast prin mijlocirea simbolurilor şi, în special, prin elaborarea unui sistem de mituri unde fabulosul, jocul, grotescul, legenda şi istoria propriu-zisă se întîlnesc într-un desen multicolor cum numai în «Cartea Orientului» se poate găsi” (Ion Vlad, *Lectura romanului*, 1983). Proza lui Bănulescu, în primul rînd nuvelele excepţionalei *Ierni a bărbaţilor*, acest „teritoriu aspru” (Ştefan Bănulescu) al competiţiei cu sine, este una a perspectivei, nu a materiei epice. Importantă este privirea auctorială, ineditul lentilelor la care recurge, nu obiectul contemplaţiei ori finalitatea actului privirii. Altfel spus, ficţiunea recuză orice relaţie a sa cu realitatea concretă, îşi ajunge sieşi, locuieşte un spaţiu construit anume şi mobilat pe măsură: „Pe cînd îşi crea teritoriul pe care se petrece acţiunea nuvelelor şi se întretaie destinele personajelor şi pe cînd se prefigurau abia liniile mari ale lumii înconjurătoare ce avea să fie cuprinsă în *Cartea Milionarului*, scriitorul s-a simţit atras să inventeze şi o lirică sui-generis care să convină solului şi naturii spirituale a eroilor săi” (Ştefan Bănulescu argumentînd tipărirea *Cîntecelor de Cîmpie* în volumul *Iarna bărbaţilor* la ediţia a IV-a a sa). Literatura ca ţinut autonom într-o vreme cînd romanele au tot mai adesea ambiţia de a fi considerate „documente”, „realitate”, iată o atitudine pe conturururile şi protuberanţele căreia G. Horodincă se mulează cu o scriitură aproape senzuală, de luare mental-senzorială în stăpînire. O interesează nu doar *spiritul* cărţii, ci şi *trupul* ei, contactul expresiv întîmplîndu-se sub semnul atingerii, al mîngîierii. Pe scurt, o carte frumoasă şi subtilă.

Dosarul postmodernismului românesc sau despre tinereţea cu prelungiri. Am răsfoit cu multă simpatie cele trei volume din *Scriitori români din anii ’80-’90*, Dicţionar bio-bibliografic, lucrare coordonată de ION BOGDAN LEFTER (apărută în 2000-2001 alături de *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, şi de încă o carte, de acelaşi autor, despre *modernism*, cît să poţi numi anul 2000 un „An

Lefter”). Textele însoţitoare, prefaţa coordonatorului şi postfaţa consilierului editorial Gheorghe Crăciun, spun destule despre greutăţile pe care le întîmpină la noi cel care doreşte să pună umărul la umplerea unui raft pe care, la alţii, se aliniază trufaşe enciclopedii în zeci de volume şi tot atîtea noi şi adăugite ediţii. Sigur, un mare dicţionar cere un efort de lungă durată, cu satisfacţii puţine pe drumul către împlinirea lui şi cu recompense, din afară, tîrzii şi îndoielnice. Se pare că Rădulescu-Motru avea dreptate cînd, în capitolul despre psihologia poporului român inclus în *Enciclopedia română* de acum o jumătate de secol, ne descria incapabili de acţiuni de mare anvergură şi perspectivă îndepărtată, atraşi, cu oarecare geniu al momentului prielnic, de mici întreprinderi uşor de dus la capăt şi cu cîştig imediat. Oricum, e de remarcat cu bucurie şi chiar un strop de speranţă că, în ultima vreme, vitrinele librăriilor şi tarabele cu cărţi sînt invadate de sumedenii de dicţionare parţiale, locale, specializate, semn că mulţi simt ca insuportabilă lacuna lexicografică şi decid să facă, să încropească un fragment care le e la îndemînă. Toate aceste încropiri sînt, deocamdată, derutante, nu prea ştii ce şi unde să cauţi, ce şi unde a apărut, unde ai putea afla uşor o informaţie pentru care, altminteri cheltuieşti timp şi nervi. Am fost redactorul unui dicţionar al *Clujenilor secolului 20* şi am alcătuit singură *Panorama criticii literare româneşti* a ultimei jumătăţi de veac din mileniul tocmai încheiat. De aceea, am înţeles exact tot ce povestesc şi explică cei doi însoţitori ai Dicţionarului. Ca şi ei, am decis să aleg formula *atelier*, adică a operei în curs de perfecţionare, pentru a nu întîrzia nepermis de mult apariţia unui instrument de lucru necesar tuturor. Şi chiar dacă unora nu li se va părea un „lucru mare”, eu una aplaud în deplină cunoştinţă de cauză strădania de a dărui literaturii contemporane o fotografie „în mers”, cum o numeşte Ion Bogdan Lefter.

La prima vedere nu mi-a fost prea clar care e „postata” literară luată în vizor. *Anii ’80-’90* sugerează includerea celor care s-au afirmat în ultimele două decenii ale secolului 20. Anii de naştere, din 1943 pînă în 1976, lărgesc aria de cuprindere; tot aşa şi anii de debut editorial. Chiar din acest prim volum, deşi ştacheta valorică e coborîtă generos pînă la un pas de derizoriu, lipsesc, îmi pare, multe nume. Rămîne să aştept volumul final, cel cu completări, pentru a putea comenta cu cărţile pe masă rezultatele. Ce rezultă din dicţionar, dar şi din dosarul postmodernismului românesc e că se consumă multă cerneală degeaba în lupta pentru şi despre generaţii. Voci grele atacă, uneori violent, pretenţia de a număra generaţiile pe decenii. Desigur, ofensiva „în haită” (nu are nimic peiorativ sau injurios expresia) a dat roade. Chiar dacă măcinată de orgolii individuale (absolut legitime) şi de disidenţe, intrarea grupată în arena literară a obligat publicul să recunoască, vrînd-nevrînd, modificarea de paradigmă şi oferta de „ideologie” literară pe care optzeciştii le aduceau

cu ei. Propunîndu-le ca viitură, au adus cu ei multe valori indiscutabile şi durabile – care, de altfel, s-au detaşat net de grosul puhoiului –, dar şi aluviuni cu respiraţie scurtă, degrabă reîntoarse în mîlul originar. Stilul bătăios, dar mai ales concentrarea vocilor au făcut ca optzeciştii să pară periculoşi şi subminatori. Focuri de paie ameninţînd să pună în umbră spuza grea şi rezistentă. Citind acum dintr-o răsuflare filele din dosarul lui Ion Bogdan Lefter, aflu că generaţia decenală le repugnă şi lor, că se revendică de la accepţiunea Vianu a *generaţiei de creaţie*. Că emblema „generaţia '80", necesară la un moment dat pentru marcarea intensă a apariţiei unui nou val scriitoricesc, nu mai e operantă, că fenomenul noului val e în fază de maturizare şi acoperă şi aşa-zisa generaţie '90. Schimbarea de sistem din '89 n-a adus schimbarea bruscă şi simultană a creativităţii artistice. Asta fiindcă literatura (arta, în general) nu respectă calendarul evenimentelor politice, nu se pliază automat, nu se supune, fiind prin definiţie rebelă şi personalizată. De cele mai multe ori, precede schimbările de sistem, le presimte, le chiar pregăteşte în subteran. Cînd scriam în '83 despre prozele „desantiştilor", cum îmi plăcea să-i numesc, îmi dau seama, iarăşi, *semnele* se puteau citi pretutindeni. Îmi era clar atunci, cum îmi este şi acum, că tinerii de atunci ştiau să perceapă „zgomotul liniştei" (titlul unei conferinţe a lui G. Călinescu despre *elefantiasisul epic* – „tumefiere a cotidianului căreia îi corespunde în ordinea subiectivă setea de a percepe"), că îşi executau partitura nu doar „la uşa domnului Caragiale", ci şi la a secvenţelor „vulgatei retorice" prezente în cărţile multora dintre mai vîrstnici. Că ştiau să se aşeze într-o descendenţă semnificativă în încercarea de a impune, ficţionînd, „condiţionarea omului de către om" (Radu Cosaşu).

Interesat de evoluţia ciclurilor culturale mari şi de structura limbajelor artistice, conştient de presiunea, cîteodată deformatoare, a naivităţilor şi elanurilor tinereşti, dar şi a calculelor şi a jocurilor de interese, Ion Bogdan Lefter argumentează cu bun simţ şi măsură un punct de vedere sobru: „Rămîne un fapt că de-a lungul deceniului trecut, cînd (neo)modernismul românesc a dat semne de epuizare, s-a înfiripat şi la noi alternativa modelului postmodern. Abia pus pe picioare, acesta din urmă e încă, la mijlocul anilor '90, în faza căutărilor, a decantărilor, a «maturizării». Tranziţia unei întregi culturi către o nouă «epistemă» e un proces vast, care angrenează mari energii şi mari mişcări «tectonice»; şi care are nevoie de timp, de o durată de desfăşurare [...]. Analiza poeziei sau a prozei cu adevărat valoroase publicate de autori tineri în ultimii ani nu detectează apariţia vreunor limbaje literare noi, ci – dimpotrivă – asimilarea celor lansate în deceniul trecut şi aflate acum în faza decantărilor, a „maturizării". Recenta restructurare a sistemului cultural autohton a deschis potenţialităţi largi de experimentare, de articulare a

unor formule personale în *interiorul modelului postmodern*".

Dosarul lui Ion Bogdan Lefter, liber, dezinvolt, dar şi foarte hotărît şi *logic*, aş zice, nu poate fi concentrat într-o cronică, tocmai fiindcă atinge chestiuni extrem de arzătoare, în plină desfăşurare spectaculoasă şi, nu de puţine ori, cu cotituri imprevizibile. Să mai spun aici doar că sînt pentru *discursul mixt*, că sper să citesc şi să pot eu însămi scrie cronici literare în care interpretarea să fie „mai liberă, mai «eseistică», dezinhibată, în măsură să adauge analizei propriu-zise comentarii «colaterale», să caute conexiuni şi să investigheze implicaţiile operei literare în planuri diverse". Şi că am descoperit cu plăcere că Ion Bogdan Lefter ştie să se aşeze elegant, ca un intelectual sadea, de partea *minorităţii majoritare*. Observaţiile sale despre *aroganţa ignoranţei*, cea gata să respingă fenomene fireşti aiurea cu eticheta grăbită de moft şi prostioară, ar merita descrise pe larg. Într-o societate plină de inerţii şi prejudecăţi, superficială şi pripită cum e societatea românească, feminismul nu are, desigur, o soartă roză. Premisele necesare unei orientări în rînd cu lumea şi la acest capitol sînt enumerate răspicat: gîndire democratică autentică, principii ale *corectitudinii politice* şi ale *discriminării inverse* (acea exagerare feminină pe care o cred inevitabilă, dacă se doreşte atingerea unui echilibru în relaţia dintre sexe), statut de *minoritate majoritară* femeilor pentru a se putea depăşi handicapul acumulat secole de-a rîndul. Perfect adevărat: „Trista indiferenţă a oamenilor obişnuiţi se întîlneşte în consecinţe cu suficienţa unei bune părţi a elitelor noastre intelectuale, grăbite să respingă un fenomen înainte de a-l înţelege".

Certat stereotip pentru teribilisme şi impertinenţe, dar, evident, necitit „răbduriu" pînă la capăt, iată că Ion Bogdan Lefter se dovedeşte un adult cît se poate de sobru şi echilibrat, care are ceva de spus şi chiar spune, acoperind gălăgioasa galerie.

Bacovia, un postmodern ratat. Eseul lui Ion Bogdan Lefter despre Bacovia (*Bacovia – un model al tranziţiei*, 2001) a fost, la început, prefaţă. Plăcerea, interesul cu care l-am citit mă fac să regret, încă o dată, că nu-mi sînt cunoscute cine ştie cîte alte prefeţe la fel de incitante, risipite prin ediţii care nu mi-au ajuns în mînă. Parte din regretul mai larg şi mai adînc din ultima vreme că, la noi, e tot mai greu să fii la curent cu ce se scrie şi se publică. Nu doar fiindcă, deşi *carnea e tristă*, nu mai poţi *citi*, oricum, *toate* cărţile, ci fiindcă ne putem, cred, lăuda cu cea mai deficitară circulaţie a cărţii şi a informaţiei despre carte. Să mă întorc, însă, la cărticica lui I.B.L. Capcana din titlu, mizînd pe faptul că, pentru bietul român, e greu de imaginat altă tranziţie decît cea nesfîrşită pe care o parcurge, e demontată încă din prima pagină: „*Tranziţia* din titlu aceasta este: de la modernismul începuturilor lui Bacovia, simboliste *sau cum vor fi fost ele* (s.m.), către formula de sfîrşit, pe care am putea-o numi –

juxtapunînd prefixele – „pre-postmodernă”. Cum lesne se poate vedea, Bacovia e sustras deja, cu bună ştiinţă şi pe nesimţite, curentelor din jurul primei sale perioade creatoare. Nu e prima dată cînd se pune la îndoială puritatea formulei lirice bacoviene, dar e prima dată cînd se propune cu destule argumente şi viclenie exegetică un alt nume: „pre-postmodern”. Postmodernitatea literară românească, o realitate cu darul de a suscita respingeri, pentru mine, demne de cauze mai... fragile, nu şi-l adjudecă forţat pe Bacovia prin pledoaria elegantă şi aplicată a lui I.B.L., ci identifică nişte rădăcini, recunoaşte nişte înmuguriri, disecă nişte devieri care nu au avut pînă acum un nume mai bun, mai valabil. Cazul Bacovia, „oglindă fidelă a creşterilor şi descreşterilor criticii româneşti de-a lungul a şase decenii şi mai bine”, cum îl numeşte eseistul, încetează a mai fi *caz* din noua perspectivă, căci distanţa ameţitoare şi ciudată de la poetul „minor” al începutului receptării critice la poetul „naţional” de azi capătă sens de îndată ce nepotrivirea dintre Bacovia şi „veacul suspect” cu care încerca în van să-şi potrivească pasul e receptată ca germene al unei noi poezii, presimţită mereu de versul bacovian şi atinsă adeseori. Constantele de *structură a limbajului poetic*, asupra cărora stăruie I.B.L., îl scot pe Bacovia de sub etichetele exclusive de poet al solitudinii şi al angoaselor existenţiale, şi ele adevărate, dar parţiale; pus temporar între paranteze, *maximum*-ul psihologic despre care s-a tot vorbit lasă la suprafaţă *minimum*-ul de artă, grăitor astăzi cînd se poate vedea încotro ducea. Poezia *numirii directe* capătă altă greutate, alături de cea a *sugestiei*, care, deşi nu poate fi ignorată, acceptă extrem de supus împingerile în umbră şi coborîrea de pe podium. Cîteva incursiuni în biografia poetului se aliniază cuminte demonstraţiei. Chiar şi balanţa *oximoronică* a comentariilor despre poet şi poezia sa e un argument al legitimităţii aşezării sale printre precursorii postmodernismului. El e dozator pedant, capricios al simplităţii, un naiv care, poate, îndoire esenţială, îşi joacă naivitatea; retrasul, singuraticul se confesează uneori cu directeţe deconcertantă; pe măsură ce portretul exterior îşi îngroaşă efigial şi, deci, periculos liniile, cel interior e indecis, cu efecte *trompe l'oeil* , fireşti, de altminteri, la un poet al privirii; proza invadează spaţiul melodic al poemului, lăsînd fără răspuns întrebarea despre raportul dintre premeditare şi ingenuitate. Prima încheiere a lui Ion Bogdan Lefter e pregătitoare: „Cu alte cuvinte, opera bacoviană ni se revelă ca emisie a unei sensibilităţi cu totul speciale, a unui eu izolat de lume, străin, vorbitor al unei «alte» limbi decît cea comună, incapabil să o deprindă pe aceasta din urmă, naiv sau banal cînd o exersează, tăcut în restul timpului, fiindcă n-avea cum şi cu cine să comunice, un «extraterestru» cu un fel de a gîndi complet diferit de al nostru, cu simţurile deschise înspre obiecte şi înspre cosmos, psalmodiindu-şi obosit obsesiile.” După acest prim reper, eseul urmăreşte

în detaliu trecerea scrisului lui Bacovia de la mistificare la naturaleţe, ambele cu ghilimele, fiind instrumente de lucru, nu verdicte. Bacovia, cel care „absoarbe lumea din jur în text mai degrabă prin înregistrare, prin *trans-scriere"*, „format într-o atmosferă pro-simbolistă şi rămas tot timpul la o înţelegere modernistă a literaturii, face eforturi repetate de a-şi «poetiza» notaţiile, adică de a-şi deforma percepţia în sensul modelului retoric sub a cărui zodie se ivise şi de care nici nu-şi punea măcar problema să se desprindă. «Deformarea» nu se putea produce practic, însă tentativa a condus în versurile din primele volume la un hibrid cu nescontate valori de expresivitate, pentru ca mai pe urmă să devină treptat explicit modul său natural, consemnativ de a se raporta la real, într-o scriitură tot mai liberă de tropisme, pe măsură ce poetul renunţa să-şi mai «mistifice» înclinaţiile temperamentale”. Exagerarea modernistă a eului auctorial este înlocuită cu anularea sa, cu o depersonalizare graţie căreia „mişcarea regresivă către inert e comunicată de nişte versuri care par în fiecare clipă că se destramă”. De unde „neutralizarea constantelor poeziei modern(ist)e.” Necircumstanţializarea tot mai insistentă, dacă pot spune aşa, a enunţurilor transformă opera bacoviană în „rezultantă limită a modernismului şi inaugurare a unui alt limbaj”. Poezia sa e una de *notare:* „componentele existenţei reale sînt absorbite într-o scriitură «prozaică», datorată unei percepţii pasive, menite să «înregistreze» lumea înconjurătoare”. Deşi Ion Bogdan Lefter ţine să mărturisească, ici-colo, că lectura sa şi-a ales anume calea („*prefer să văd*... emancipare de modelul modernismului”), analiza sa în trepte e mai mult decît convingătoare. E logică, strînsă şi liber-tatonantă, şi pare de neocolit. Efortul bacovian de radicalizare a structurii moderniste ca şi eşecul său parţial („După ce a împins poziţia instanţei auctoriale la limita «mineralului», n-a avut puterea ori inspiraţia să facă pasul decisiv al re-biografizării vocii «naratoare» din poezie.”) sînt argumentate cu fineţe. Deschiderea operei bacoviene pentru generaţii succesive îşi are în eseul lui I.B.L. o filă legitimatoare. Recunosc că demonstraţia sa îmi e apropiată şi fiindcă, la un moment dat, susţinînd paralela posibilă dintre Bacovia şi Sorescu, constatam lucruri oarecum asemănătoare (asumarea cotidianului în datele lui cele mai banale, mai puţin spectaculoase, mai umile, şi înregistrarea lor cu o dez-mirare care le scoate din anonimat transformîndu-le în emblemă a condiţiei umane, expurgarea oricărei formule tradiţional „frumoase”, ignorarea anume, semnificantă, a pitorescului, suavului, decorativului, monotonia ca dimensiune funciară a fiinţei, transcenderea elementarului, a prozaicului, a meschinului nu prin operaţie metaforală, cathartică, ci prin refacerea drumului înspre corespondenţele prime etc; vezi, eventual, paginile despre cei doi din *Literatură română contemporană. Secţiuni*, 1994). I.B.L. a găsit acestor semnalmente, intuite de exegeza bacoviană (cum, de altfel,

autorul nu întîrzie să remarce, într-o lectură abilă şi constructivă), derutante, totuşi, decenii în şir, un nume: *pre-postmodernitate*. Mi se pare foarte la îndemînă de acceptat, poate chiar cu o mică exclamaţie: „Ei,da, asta era!”

Dumnezeu nu e tatăl. Încîntător de densă cartea lui LIVIU MALIŢA despre Rebreanu, aşa încît mi-ar trebui, vorba lui Chesterton, o carte întreagă pentru a-i comenta pe îndelete sugestiile. Profunzimea despre care vorbesc însoţitorii săi de pe coperta a IV-a e nu doar neîndoielnică, ci şi handicapantă. Adică, e atît de aţintită privirea autorului asupra textului rebrenian cu *toate* subînţelesurile sale, atît de nuanţată interpretarea fiecărei secvenţe şi de solid argumentată situarea ei într-o *prejudecată* de lectură rodnică şi convingătoare că prima senzaţie e una de epuizare. Pare să fi fost spus, în fine, *totul*. Dacă însă ai răbdare să se consume prima impresie, să se aşeze, poţi descoperi, cu o privire un pic altfel aţintită, *fisurile* – cele care o fac, în fond, să fie vie, valabilă, perfectibilă etc. Liviu Maliţa alege, la sfîrşit de secol, perspectiva psihanalitică şi o aplică pedant şi obstinat ca pentru a-i dovedi rezistenţa centenară – secolul 20 debuta cu *Interpretarea viselor* a lui Freud. Situat într-o posteritate semicentenară şi avînd la îndemînă cîteva alte lecturi, parţiale şi fidele unui portret deja fixat în timpul vieţii prozatorului, Maliţa nu propune neapărat un *alt* Rebreanu, unul necunoscut. Datele esenţiale rămîn aceleaşi, textul rebrenian, de asemenea. *Alt Rebreanu* (2000) e o lectură proaspătă, cu alte prejudecăţi (în sensul aplicării anume a unor instrumente teoretice independent conturate), sperînd salvarea scriitorului de prea marcatele locuri comune perpetuate de o critică „şcolară” asistată de manuale şi prefeţe. Ea se alătură, în efortul ei înnoitor, lecturilor din Rebreanu semnate de Mircea Zaciu, Mircea Muthu, Ion Simuţ, Ştefan Borbély. Nu se îndepărtează de portretul-robot, gen fişă de dicţionar, ci umanizează toate enunţurile printr-o descriere a lui Rebreanu şi a personajelor sale din perspectiva psihologică şi psihanalitică, nu estetică. Liviu Maliţa îşi doreşte să afle nu neapărat ce fel de *scriitor* este Rebreanu, ci ce fel de *om* şi în ce fel şi-a multiplicat şi retuşat biografia cu ajutorul personajelor. Cum se întîmplă de obicei cînd psihanaliza face parte din instrumentar, monografia vibrează pînă în pragul romanescului, iar cercetarea critică imită costumaţia ficţiunii. E de spus că Liviu Maliţa se descurcă perfect. Nu are nici obsesia stilului academic, care i-ar fi poticnit revărsarea interpretativă, şi nu cade nici în diluarea gureşă a genului romanţat. Pornind de la scrisorile Ludovicăi, mama scriitorului, şi traversînd toate romanele pentru a încerca „cheia” descoperită în relaţia mamă-fiu, cartea antrenează într-o expediţie de un interes indiscutabil. Spuneam că e vorba, în fond, de înlocuirea unor *prejudecăţi* cu altele, mai

potrivite cu timpul nostru şi cu înclinaţiile exegetului, deopotrivă. Fireşte, calea rămîne deschisă pentru orice altă lectură. Enciclopedia personală şi cea a generaţiei colorează inconfundabil viziunea.

Nu voi descrie amănunţit înaintarea cărţii în teritoriul rebrenian. Merită citită şi recitită. Mă voi mulţumi cu o răsfoire cîrtitoare, cu aruncături de ochi un pic altfel. Fiindcă teza centrală – aceea a încercării de eliberare de *modelul matern* pentru a intra în „lumea bărbaţilor” – îmi pare înălţată pe pilaştri fragili. Rebreanu şi personajele care reproduc feţele sale reale sau fantasmatice nu luptă cu modelul matern nu doar fiindcă îi sînt continuarea, şi lupta ar însemna respingere de sine, ci şi fiindcă acesta e profitabil, cum bine spune Freud, citat de Maliţa: „... cine a fost preferatul necontestat al mamei păstrează pentru tot restul vieţii acel sentiment de învingător, acea încredere în succes care nu arareori atrage după sine succesul”. Rupturile şi desprinderile sînt la nivelul enunţului mimat, repede acoperit de manifestări în consens intim, implacabil cu modelul cu pricina. O observaţie a lui Maliţa – „În ce-o priveşte pe Ludovica, devine limpede că de la ea a moştenit Rebreanu harul evocării şi nu de la învăţătorul Vasile Rebreanu, care publica prin obscure foi de provincie modestele sale culegeri de snoave populare” – îmi chiar dă ideea unei cărţi care s-ar putea scrie, cu folos pentru adevărul adînc al literaturii, despre mamele scriitorilor români (şi nu numai), autoarele „subterane” ale unor stiluri, atitudini, obsesii, chiar dacă, în cîteva cazuri, tatăl era „scriitor” recunoscut în societatea falocrată. Am mai spus-o, scriitorul (artistul) are dimensiuni feminine, nu masculine, înţelegînd prin cele două epitete nu femela şi masculul, ci dominanta psihică – ţinînd de nuanţă, vibraţie, sentiment acut al carenţei, interes pentru detaliul semnificativ, înţelegere a celuilalt etc. în cazul feminităţii, şi de acţiune, forţă, capacitate de sinteză riguroasă, pe deasupra nuanţelor şi tomurilor, disciplină rigidă, formulare de şi supunere la reguli stricte şi mereu exterioare etc. în cazul masculinităţii. Nu insist. Să mai spun că, deşi atrăgătoare şi în stare să organizeze demersul critic-eseistic aproape exemplar, ideea încercării de recuperare a tatălui nu se susţine! Şi în cazul lui Bologa, apropierea de Dumnezeu nu e o apropiere de tată, căci Dumnezeu nu e tatăl! El este, ca şi construcţie psihomentală, sinteza mamă/tată ori, altfel spus, idealul androgin. *Împăcarea* nu e cu tatăl, ci cu propria structură duală. Celălalt se află mereu înăuntru, orice căutare în afară, chiar şi într-o divinitate înţeleasă ca strict masculină, e sortită eşecului. Întoarcerea spre Dumnezeu este, în fond, recunoaştere a celuilalt dinăuntrul tău, recunoaşterea/asumarea singurătăţii absolute şi a *neajutorării bogate* pe care o conţine destinul uman. Singur, faţă în faţă cu moartea ca singură certitudine, omul dobîndeşte seninătatea. Le regăseşte identificînd în sine mama şi tatăl deopotrivă. De altminteri, treimea nu era

masculină la începuturile creştinismului, ea includea *sophia*, partea feminină, devenită (abuziv) *spirit* sau *duh*, masculinizată. Cel puţin în limba română, feminitatea alungată îşi păstrează ambiguitatea, se răzbună măcar în proiecţie plurală (*duhuri*, *spirite*). Cînd Maliţa vorbeşte despre „Naşterea din Spirit" cînd mama e fecioară, acordă primului născut privilegiul perpetuării *sophiei* prin intermediul Creaţiei. De-a lungul întregii cărţi a lui Maliţa am descoperit demonstraţii în sensul acestei predestinări feminine, traduceri exacte ale înţelesurilor unor amănunte din viaţa romancierului şi a personajelor sale, dar cu repetate îndepliniri ale unei obscure sarcini pretinzînd devieri revoltate. Iată: „Mama devine un mare simbol central – termenul generic pentru un anumit tip de feminitate, în acelaşi timp posesivă şi ocrotitoare, protectoare. *Ca şi viaţa însăşi!*" (s.m.). Vorbeam cîndva de sentimentul *matriotic* (la Goga) impus de apartenenţa la un spaţiu, la o limbă, la o tradiţie. Acesta e regăsibil şi la Rebreanu şi acţionează firesc şi implacabil – „ca viaţa însăşi"; dispărut, condamnă la singurătate absolută şi sterilitate. „Fiul Mamei" („blestem" cu care se luptă generaţii de bărbaţi – născuţi din femeie şi opuşi ei, o opoziţie pe care genetica, apăsînd asupra structurii duale a individului, o anulează) nu caută fără încetare imaginea ocultată a tatălui „încercînd să-i confere sensul înalt pe care feminitatea i-l retrăsese", fiindcă naşterea însăşi e *ambigenă* şi îl conţine şi perpetuează, în doze misterioase, pe tată. *Eroul* nu e nicidecum un ideal. „Lumea bărbaţilor" – frontul, politica, ambele aberante din punctul de vedere al naturii, excese ale umanului pervertit de propriile oglindiri identitare – e departe de a fi cea căutată, mai ales în cazul lui Rebreanu, în relaţii nu tocmai armonioase cu nici unul dintre ele. În *Pădurea spînzuraţilor* nu cred că poate fi identificată desprinderea de mamă. Seninătatea finală, repet, acceptă soarta androgină şi solitară, *moartea*, *natura*. Tatăl a fost căutat – se poate spune – în calitatea de cetăţean, cea *socială*, de român, cea *naţională*, şi e pierdut în cea *umană* – acolo „eroul" dispare! Vibrează la celălalt ca variantă a propriului destin. Revine la modalitatea liminară, de tip matern, cu lumea, părăsind-o pe cea *secundă*, de tip patern (vezi G. Mendel, citat de Maliţa). Iese din cercul strîmt al masculinităţii „tradiţionale" (autoritate, asprime, cenzură a afectivităţii, inflexiune, supunere la legi inventate pentru a crea iluzia stăpînirii realului etc.) şi revine în cercul generos şi tragic al feminităţii, împăcînd antinomiile în calea spre androginul arhetipal. Iese, cum bine observă Maliţa, din comportamentul *învăţat*, patern, şi revine la comportamentul înnăscut, matern. Nu-şi mai „dă determinaţii", ci le descoperă şi urmează pe cele fireşti, în ignorarea sloganurilor trecătoarelor organizări masculine ale lumii. Reconcilierea lăuntrică autentică este tentată abia cînd personajul accede la „*omenescul* adînc îngropat în fiinţa" sa.

Deşi Liviu Maliţa spune răspicat: „Adevărata identificare, reală,

intervenită la capătul unor dramatice experienţe iniţiatice, nu mai este unilaterală; ea înglobează într-o unitate şi sinteză veritabile atît figura tatălui, cît şi pe cea a mamei", vede aici, cu stranie încăpăţînare, tot tatăl, chiar dacă, de data aceasta, divin. Destinul christic nu este cel menit de Tată, ci de sinteza dintre acesta şi Sophia. Adam însuşi a fost, la ivirea sa, androgin, numele lui desemnînd *Omul* ca unitate a două valenţe încă armonice. Iar Fiul Omului are, limpede, sensul de fiu al mamei şi tatălui, deopotrivă, al unei *sinteze* pe care o va căuta pînă la moarte. Tot aşa, consacrat morţii, Apostol Bologa nu se întoarce „pentru totdeauna în lumea bărbaţilor", de vreme ce Mama şi Moartea se confundă, şi el se pregăteşte pentru întîlnirea cu spiritul/Sophia.

În *Ciuleandra*, de asemenea, mi-e greu să văd o ratare a identificării cu tatăl. De altfel, Maliţa scrie: „Ambivalenţa personalităţii paterne, de om liber şi sigur pe sine, minat însă de o spaimă metafizică, se răsfrînge nefast asupra relaţiei cu fiul". Ambivalenţa este dată de spaima metafizică moştenită de la mama/soţia moartă. În sarcină dublă, tatăl cel „trufaş" alege faţa masculină, impune legi şi reguli străine fiului şi îl pierde. Nu întîmplător, intermediar este rădăcina cea îndepărtată cu forţa de firea ei naturală, „ucisă" în ipostaza Madeleine şi scoasă în calea fiului deja moartă, opacă, incapabilă de oglindiri. Identificarea cu Mama e ratată, în sensul de reconciliere lăuntrică. Imixtiunea brutală a tatălui în destinul fiului îl îndepărtează pe acesta din urmă de *propria singurătate*, pe care confruntarea cu mama şi cu moartea intravitală ţi-o poate furniza. Însoţirea e masculină, ea amăgeşte, pune în primejdie eul. Paradoxal, ocrotirea maternă e cea care-ţi sugerează singurătatea funciară şi te face responsabil. Alungarea din rai e feminină, e o *naştere*. Ciuleandra, dansul, e mişcarea ritmată a celui „bolnav de moarte".

Cît despre *Ion*, descrierea lui Călinescu rămîne valabilă. Pe de altă parte, Ion Simuţ vede perfect nocivitatea „legităţilor" masculine cărora Ion le este victimă fără frunte şi, chiar, fără personalitate: „Deasupra tragediei ţărăneşti [...] se situează conflictul a două misionarisme – unul religios (al preotului), altul laic-social (al învăţătorului), la fel de vinovate în interesele lor ofensive şi partizane. [...] La mijloc stă Ion". Mai mult, „glasurile" (al pămîntului şi al iubirii) vin din afară, sînt obiecte asupra cărora se fixează excesiv un subiect îndoielnic, dezarmat interior, fără comandamente lăuntrice. Bine observă Maliţa, Ion şi Titu sînt structuri deviate, retrase în iubirea pentru obiect. Rătăciţi nu de tată, ci de sinteza androgină care le-ar fi putut conduce deopotrivă *fapta* şi *îndoiala*. În relaţia cu Pămîntul, Ion are, în descrierea rebreniană, momente în care intuieşte forţa naturii, se simte parte a ei – dobîndeşte, temporar, ocrotirea maternă care te face învingător şi te deschide morţii intravitale, deopotrivă.

Ar mai fi de vorbit despre scrisorile lui Rebreanu către Fanny în care

Malița identifică exact unirea mistică și „contopirea celor două entități în ființa completă, alchimică, a androginului"; despre *cel* care iubește, de neconceput fără *cea* care iubește, ambele părți *active* în relație, deși cu unelte specifice; despre falsa idee a „autointerdicției estetismului" la Rebreanu, geamănă cu „anticalofilia" camilpetresciană, și primejdiile unei delimitări pripite a discursului literar masculin de cel feminin; despre androginie cu argumente extrase din *Adam și Eva*; despre iubire și moarte și înfățișările lor feminine; despre o secvență profund discutabilă precum: „*Bărbatul*, simbol al energiei afirmative și al pozitivității vitale, este cel care creează; el se impune lumii prin conștiința sa și tot el posedă energia spirituală care să susțină cuplul. *Femeia*, în schimb, există și este impusă de lume. Cel care aspiră, caută și se sacrifică (în mod conștient) este bărbatul pentru că, fiziologic, el este elementul activ, dinamic; elementul feminin răspunde, primește și îmbrățișează". Veritabil ghem de prejudecăți și contradicții, contrazis de știința fiziologiei însăși (cam de trei sferturi de veac, de cînd ovulația s-a dovedit a fi un proces autonom), plus o doză surprinzătoare de misoginism; despre sinonimia triplă luciditate-moarte-feminitate; despre „căruța cu catrafuse" și aproape ratarea unei metafore excepționale; despre *amalgamul* credinței rebreniene prea ușor expediat la „îndoielnic"; despre ciudata prejudecată că un scriitor trebuie să scrie mereu ca un scriitor, indiferent ce însemnare domestică face și o la fel de ciudată ierarhizare a lucrurilor importante în viața unui om. Pînă și prăpăstiosul Camil Petrescu știa că e aberant să-ți propui păstrarea ștachetei la perpetue înălțimi abstracte!

Am remarcat și armonia perfectă a trimiterilor bibliografice. Malița știe să citească și să utilizeze cu finețe și firesc ceea ce convine propriului demers. *Alt Rebreanul* lui Malița e unul cu care „se plătie" să intri în vorbă.

Vezi și *Eu, scriitorul. Condiția omului de litere în Ardeal între cele două războaie*, 1997; *Nicolae Breban, monografie*, 2001.

Tinerețea lui Manolescu. Mă apropii de *Literatura română postbelică* (3 vol., 2001) mînată de curiozitate și cu o oarecare sfială. Știu, ca toată lumea, că NICOLAE MANOLESCU a refuzat decenii în șir să-și adune cronicile în volum, ținînd la unicitatea de gest și atitudine. De ce o face acum? De ce a „cedat"? Să fie de vină o anume vîrstă, care te silește la punerea în ordine a „cămării", așa încît degustarea în posteritate să fie mai puțin măsluită de înțelegeri deviate, grăbite ale ingredientelor proprii și irepetabile? Nu știu. Oricum, subtilul - „Lista lui Manolescu" -, deși îl pot bănui oricum glumeț-parafrastic, cu trimiteri la Bloom ori chiar la Schindler, ironic, autoironic, comercial, monden, numai serios nu, atrage și el și îmi impune precauții. Îmi las pantofii la intrare – în prima listă rotundă a unei jumătăți de veac nu se cade să duci cu tine noroaiele cotidienității.

Mai știu, iarăși ca multă lume, că, ani la rînd, cronica lui Manolescu mi-a fost tabiet săptămînal, punct de reper. În cenușiu, era să zic. Dar, nu. Știam atunci și știu acum și mai bine – privilegiul distanței în timp – că nu călăuză în teritoriul lecturii căutam și nici măcar confirmare a unei opinii. Manolescu, îmi dau seama azi, scria arareori primul despre o carte. Cronicile sale erau replici venite în chiar momentul în care putea să conchidă, sobru, decis, aulic, că așa *pare* să fie și nu altminteri cartea sau autorul. Am citit și mi-au plăcut nenumărate cărți despre care Manolescu n-a scris un rînd, n-am citit niciodată o carte doar fiindcă m-a incitat cronica lui Manolescu. Dar era formidabil că această cronică *era* acolo săptămînă de săptămînă. Ajutat și de zodii, tînărul Manolescu a intrat în literatură cu aplomb senioral. Colaborarea cu Dumitru Micu (în '65, la 26 de ani!) îi dădea, atunci, o credibilitate nepusă la îndoială. Nici nu cred că, studentă fiind, am știut că Manolescu era cu exact (căci născut în 27 noiembrie, ca și mine) opt ani mai bătrîn. *Lecturi infidele, Metamorfozele poeziei, Contradicția lui Maiorescu,* intrate în lista bibliografică obligatorie, îl clasicizaseră. Autoritatea îi era indiscutabilă… Era vocea oficială, și încă o voce cu fraza curată și elegantă pe care o puteai asculta de bună voie, ba chiar cu delicii de lectură. Cronicarul și autorul de cărți au lucrat de la început într-un parteneriat extrem de profitabil. Se recomandau reciproc. Cronica era a celui învățat la școală, deci gata canonizat. Cărțile erau ispititoare căci erau ale celui prezent, dezinvolt și neobosit, în zonele fierbinți ale lecturii la zi. Inteligent, flexibil, cu morgă, dar și mereu tînăr, fiindcă profesor cu vocație, adică unul care nu se lasă ușor depășit de generațiile succesive de studenți (încremeniți, aceștia, într-o stranie și perpetuă adolescență)…

Cu toate astea în minte și cu altele asemenea, am luat în mînă cele trei volume.

La prima vedere. Ziceam, deunăzi, într-o împrejurare fără însemnătate, că aș vrea să apară cărți bune pe hîrtie „ediții", ca să fie ieftine și la îndemîna celor încă dornici să citească măcar în haltele călătoriei internetice. M-am răzgîndit. Nu știu cît de ieftină e cartea, însă de arătat nu arată bine deloc. Pagina cenușie cu litera măruntă și înghesuită arată a foaie tipărită în ilegalitate, nicidecum a eveniment literar. Nota asupra ediției, evident ne-revăzută de autor, îți aruncă în față, la începutul fiecăruia dintre cele trei volume, o nerușinată virgulă între subiect și predicat, căreia îi răspund în ecou nenumărate altele în volume. Greșeli de culegere și neglijențe de corectură apar aproape pagină de pagină, unele grosolane și cerînd eforturi de înțelegere („mai are" în loc de „de mai mare", „cunoștință" pentru „cunoaștere" etc.). Deși cărțile neîngrijit tipărite sînt în vogă pe tarabe și am destule întîmplări nefericite în experiența mea de editor, parcă o asemenea doză n-am mai întîlnit de

mult. Trec rapid în revistă cronologia (criteriul ales, în cele din urmă, de autor pentru a-şi ordona cronici dintre 1962 şi 1993). Aflu din volumul trei că Al. Călinescu, pe care-l crezusem cam de-un leat cu mine, născut fiind în '45, e dintr-o generaţie cu Edgar Papu şi Cioculescu. O scăpare, desigur. Număr alte scăpări, absenţe, deja pregătită să caut nod în papură. Mă gîndesc cum să strecor observaţia că, oricît de severă aş fi cu trecerea prin sită, nu-mi ies la socoteală, pentru o jumătate de secol de literatură română, doar 9 poete, o prozatoare şi două femei critic literar, dintre care una numărată, bănuiesc, conjunctural. Zic „s-o strecor", căci Nicolae Manolescu se recunoaşte, în prefaţă, de acord cu Ion Simuţ, iar acesta, în *Familia* cu pricina, îşi face cruce scuipînd în sîn cînd vorbeşte despre postmodernism, multiculturalism, relativism şi feminism: „*Din fericire* [s.m.!], la noi, deocamdată aceste fenomene culturale nu se manifestă într-o formă ofensivă". Dincolo de observaţia aceasta, care ar merita o discuţie detaliată, chiar cu riscul de a fi acuzată că-mi scot la iveală „căpşorul [neapărat diminutivat!] de feministă" (cum comentează ironic şi superior „cronicarul" din *„România literară"* o dezbatere din *„Steaua"* despre feminin şi masculin), sînt gata să cîntăresc şi alte prezenţe şi absenţe ale listei. Căci o iau în serios, cum m-am obişnuit să iau în serios tot ce e semnat de Nicolae Manolescu (în vremea din urmă, frumoasele tablete-editorial din aceeaşi *„Românie literară"*). Îmi fac însemnări, formulez, laud, atac. Însă îmi cade în mînă *Luceafărul* şi citesc interviul cu autorul „Listei". Aici intervine…

A doua vedere. Întrebat, Nicolae Manolescu răspunde: „trebuie să recunosc, n-am făcut-o [lista] scrupulos", ideea volumelor a fost a altora, lista are „relevanţă valorică relativă", au fost scrise/reţinute zece cronici despre un autor care nu merită, iar autori buni au rămas pe dinafară, „este şi un element de hazard în toată această poveste"… Toată cronica mea se clatină din temelii. În acelaşi interviu, „Rolul criticii acesta este: de a ordona. Prin criterii, prin selecţie, prin listă, prin canon", iar „singurul criteriu cu adevărat valabil, fundamental în orice canon literar, artistic este criteriul estetic", însă lista de faţă e „de selecţie, totuşi *nu exclusiv* estetică, pentru că nu se poate".

Ies din perplexitate cînd înţeleg că subtitlul de trei ori repetat e un simplu ambalaj – ingenios, nu-i vorbă! – de pus în seama editorului. Aşadar, las deoparte toată „cearta" despre prezenţe şi absenţe şi citesc *povestea* în tot hazardul ei fermecător.

Mă întorc la interviu şi reţin lucruri în care-l recunosc pe Manolescu dintotdeauna – un Manolescu singular, dar care iese de sub eticheta singurătăţii dictatoriale („Ar fi groaznic dacă literatura s-ar face din opinii unice"), pe care contemporanii i-au aplicat-o din lenea de a gîndi flexibil, maleabil, viu despre lumea (literară) din jur. Aşadar: „Nici un critic nu

face canonul. Îl facem cumva toţi, împreună, chiar dacă aparent nu ne înţelegem"; „Orice activitate critică este o activitate la două mîini, o activitate de colaborare, de cooperare, o formă de cordialitate"; „Niciodată nu vom prevedea ce şi cum se va scrie mîine"; „Singura modalitate de a-ţi onora pînă la capăt profesia de critic este aceea de a încerca să-i înţelegi pe cei care sînt din ce în ce mai diferiţi de tine" şi, în fine, „Nu se poate face critică literară fără plăcerea de a citi cărţi". Pentru o

A treia vedere, aleg abordarea fragmentară. Simple fişe de lectură în încercarea de a răspunde la întrebarea „Cum scrie/scria Manolescu?"

Scurta privire istorică asupra canonului, din Prefaţă, e de un bun simţ desăvîrşit: „Am făcut canon cam în felul în care molierescul Monsieur Jourdain făcea proză: fără să vrea. Nici nu se poate altfel. Nu-ţi propui să schimbi canonul. Bătăliile canonice nu se planifică. Ele ţine de viaţa spontană şi imprevizibilă a literaturii". De firesc. În spaţiul literaturii, oricît de polemice (războinice, etimologic) ar fi discuţiile, ele *reformează,* nu *revoluţionează.* E vorba mai ales de forme noi, rareori de întoarceri înapoi ori pe dos. Căci cultura are nevoie de *trecut,* de tot trecutul. E felul ei de a-şi procura un viitor. Oricît de nescrupuloasă ori de hazardată, selecţia lui Manolescu nu lasă pe dinafară, din motive extraliterare, nume mari (unele îşi datorează mărimea şi alegerii lui). E meritul ei incontestabil.

De la primele cronici, Nicolae Manolescu s-a situat pe podiumul catedrei, de la înălţimea cuvenită a căreia a corectat „extemporale" – cu ochii pe fiecare în parte, rareori pe tot, cu răbdarea de a descoperi drumul, calea, ţinta fiecărui autor, chiar dacă nu despre premianţi era vorba, criteriile de evaluare şi perspectiva fiind cumva de la sine înţelese. Cronica literară are, prin definiţie, efemeritatea şi spontaneitatea „extemporalului" – ieşită din curgerea timpului, dă o notă – argumentată, expresivă, atentă, dar niciodată definitivă. Are încredere în ascultările care vor mai veni şi lasă „încheierea mediei" pentru istoria literaturii – aceea, ea, va fi sinteză, precizează criticul. De aceea, lucru straniu, cronicile sînt rareori citabile pe secvenţe, ele nu se grăbesc să rotunjească verdicte, deşi nu ocolesc încurajările cu superlative ale clipei: „excepţional", „cel mai". Cînd cauţi ceva de decupat, dacă „sinteza", situarea panoramică te interesează, găseşti în cronica lui Manolescu un citat numai bun din Eugen Simion; dacă portretul expresiv îl vrei, îl găseşti în acelaşi loc – cronica lui Manolescu -, într-un citat din Gheorghe Grigurcu (cei doi, de altminteri, poate cel mai adesea citaţi în cronici).

Profesorul-cronicar e tăios ca Maiorescu, dar şi nestăpînit şi capricios ca G. Călinescu, la distanţă egală şi personalizată de amîndoi, în vreme ce în sinea sa visează lovinescian mutaţii cu care a ştiut el însuşi să ţină mereu pasul.

„Datarea”, într-un sens deloc peiorativ, a aserţiunilor are ca urmare o predilecţie anume pentru *mişcări.* Poemele, de pildă, sînt mereu concrete, au „capete”, pot fi măsurate. De altminteri, aplecarea spre măsurători şi înregistrări matematice ale mobilităţii e aproape un tic şi ţine, observaţia o făcuse George Ivaşcu, de vocaţia de critic, de om al ordinii. Geo Bogza, „se plimbă cu mari mijloace de locomoţie critică pe apele unei imaginaţii superbe”, Maria Banuş are o formulă care „indică bine imaginea arcului de cerc pe care ea s-a mişcat”. Interpretarea nu respectă reguli şi canoane, formulările sînt, aş zice, oculte şi de aceea rezistente în timp, tocmai prin imprecizie şi deschidere. În cronica la *Athanor*, „ca să ajungă la aceste versuri simple şi aparent clare, era nevoie […] Nu ştim şi nu vrem să ştim”; la Dimitrie Stelaru, „în adîncul poemelor răsună ţipăt de corbi şi vaierul unor fiinţe nevăzute” – aşa se încheie cronica.

În cronici, îşi explică sieşi, are unele îndoieli, urmăreşte superbele spectacole lexicale, îşi asumă rolul de iscoadă - „s-ar putea să…” Prospectează terenul, pune borne – concrete, recognoscibile şi *frumoase –,* în frumuseţea lapidară stînd adesea secretul valabilităţii prelungi a verdictelor manolesciene. Din cînd în cînd, reconstituie trasee în paralel cu propriile lecturi, prilej de mărturisit cu o franchețe admirabilă cît de mult ţine la regulile jocului – vezi cazul lui Doinaş, atît de surd la observaţiile asidue şi conştiincioase ale criticului. Alteori amînă cronica, aşteaptă în tăcere să i se limpezească atitudinea – vezi cazul lui Caraion. Cînd e vorba despre poete, nu-şi părăseşte niciodată prejudecăţile: „Femeile nu ies, în general, în lirică, din confesiune, două fiind atitudinile obişnuite, corespunzînd vîrstelor fundamentale: este o poezie a senzaţiei, în care se exprimă adolescenţa, şi una sentimentală, a maternităţii…”. Poemele lui Florin Iaru au un „substrat sexual atroce”, un „viu instinct sexual”, admirate fără reţineri în *Zile de viol* ori în *Trăiască ritmul* („excepţională bucată”, notează criticul în paranteză mustăcind vizibil de plăcere). Cînd Maria Banuş imaginează un exact la fel de pur şi simplu obiect al instinctului sexual – un bărbat frumos, cu frunte-ngustă, fără idei şi cu dinţi vicleni, dovedeşte o „înclinaţie ciudată”…

Cronica e *datorie,* criticul nu e niciodată „zguduit”. Atitudinea sa are mereu ceva „ulterior şi educat”. Ca poezia lui Mircea Ivănescu. Hazardul lecturii e rarisim, nu şi plăcerea ei. Emoţia e recunoscută doar în cazuri excepţionale – vezi paginile despre Nichita Stănescu.

Polemizează rar. Dezacordul său vine după o suită de acorduri care-l fac să pălească. Întrebările retorice sînt folosite ca relansatori textuali, ca repere în planul lecţiei – aproape le pot imagina transcrise pe tablă. Cronica nu-şi propune să schimbe accente ori perspective, ci să rostească schema provizorie de citit cartea sau autorul. Nevoia de iluzii a criticului e descrisă deschis – el are nevoie de un instrumentar aparent imuabil. Din ea, din această nevoie, decurge şi independenţa frivolă, expresivă şi autoritară faţă în faţă cu textul.

Comparaţia, mereu şocantă şi cumva absconsă, ambiguă, ţine locul evaluării. La Ioan Alexandru, de pildă, „cele peste două sute cincizeci de poezii se înşiră într-un lung monom, ca al cămilelor în deşert…” Algebric ori argotic, monomul lasă fraza critică suspendată…

Am consumat spaţiul cronicii şi n-am spus nimic despre cronicile la proza românească – descriptive (vădind o plăcere nestăpînită de a povesti), elegante, consistente, şi nici despre cele la critică şi eseu. Manolescu însuşi realizează ciudăţenia de a scrie despre o carte în care se scrie despre alte cărţi. O lectură la pătrat ori la cub, pledînd indirect în favoarea ideii că „dacă n-ar exista critică literară, o spun fără nici un orgoliu stupid, n-ar exista literatură”. De altminteri, e de recunoscut că, în maniere paralele şi întrepătrunse, cronicile lui Manolescu şi marile sale cărţi sînt orgolioase mărturii ale existenţei literaturii române.

Vezi şi *Istoria critică a literaturii române*, 1990, 1997; *Poeţi romantici*, 1999; *Cititul şi scrisul*, 2002.

„Lumile” Luceafărului. Cartea cercetătoarei clujene RODICA MARIAN (*„Lumile” Luceafărului – o reinterpretare a poemului eminescian*, 1999) acoperă 500 de pagini cu ispite multe în text şi subtext, aşa încît o cronică nu le poate cuprinde nicidecum pe toate ori măcar pe cele mai importante. Urmată de *Dicţionarul „Luceafărului”* (Rodica Marian, Felicia Şerban, *Dicţionarul Luceafărului eminescian,* 2000), cartea mă scuteşte (?) de încropirea unei cronici propriu-zise. Rîndurile ce urmează vor fi, aşadar, o semnalare binemeritată a două cărţi de excepţie. Dicţionarul - „prima lucrare de lexicografie consacrată unei singure opere poetice româneşti, şi anume unui «arhi-text» - text poetic integral, constituit din forma definitivă, versiuni şi variante” – este dovada incontestabilă că adevărata ediţie critică a operei eminesciene e departe de a fi încheiată. Instrumentul de lucru oferit de cele peste 300 de pagini pentru *un singur poem eminescian* par o demonstraţie mai mult decît convingătoare că visul lui Noica de a vedea editate *integral* caietele eminesciene nu era capriciul unui îndrăgostit de o anume operă, ci proiectul lucid al unei conştiinţe, al unui cunoscător. Lucrarea celor două cercetătoare nu lasă nimic pe dinafară. Capitolul *Geneza Luceafărului* schiţează un scurt istoric, descrie relaţiile dintre basmul versificat şi poem, enumeră versiunile manuscrise autonome. E rezumată valoarea filosofico-poetică a formei genuine faţă în faţă cu variantele. Cititorului îi sînt explicate conceptul poetic de *text integral* şi *lectură tematică,* principiile de redactare şi dificultăţile surmontate. Dicţionarul propriu-zis cuprinde toate cuvintele interesante din punct de vedere semantic – aşadar

substantivele, verbele, adjectivele şi adverbele, dar nu prepoziţiile, conjuncţiile, adjectivele relative, articolele. Pentru fiecare sens şi subsens, propriu sau figurat, sînt redate citate exhaustive din poem şi din variante. O sută de pagini sînt reproducerea în paralel a versiunilor A (1880-1881), B (1881), C (10 aprilie 1882), D (28 octombrie 1882), E (textul poemului definitiv publicat în *Almanahul România jună,* apoi în „*Convorbiri literare",* aprilie, 1883) şi F (textul din ediţia Maiorescu, decembrie 1883). „Transformările, prefacerile spontane şi revenirile la forme anterioare" sînt, abia acum, un spectacol total, cu sugestii nesfîrşite de reinterpretări şi remanieri ale unor enunţuri exegetice contrazise, iată, de textul integral. Înţeleg acum de ce reinterpretarea poemului în *„Lumile" Luceafărului* se întinde pe 500 de pagini. Nu diluare, nu amănunţire excesivă, nu analiză în detrimentul sintezei, ci, pur şi simplu, exploatare a unui nou instrument – dicţionarul textului integral. În cazul unui laborator de combustii profunde şi mereu reluate şi al unui poet care nu a avut şansa de a veghea la (re)editarea operei sale, luarea în seamă a textului integral e mai mult decît obligatorie. Pornind dinspre *cuvinte,* cu biografia lor încărcată şi înrudiri mereu surprinzătoare, Rodica Marian cartografiază „lumile" Luceafărului cu un instrumentar complet, doar ei la îndemînă pînă astăzi. Ca urmare, polemicile discrete, elegante, argumentate cu locurile comune ale exegezei premergătoare sînt perfect legitime. Invitaţia la re-lectură nu e doar insistentă, ci şi de o competenţă, azi, neegalată. Întrebat de un prieten, într-o convorbire cu miez şi arţag, în ce ar trebui să creadă omul, Chesterton se eschiva, aparent, de la răspuns, promiţînd s-o facă într-o carte, dată fiind vastitatea provocării. Simt impulsul de a-l imita. Despre *„Lumile" Luceafărului* nu se poate scrie decît printr-o carte de răspuns! Mă mulţumesc, deocamdată, cu mărturisirea a două încîntări. Secondată îndeaproape de toate sugestiile textului integral, Rodica Marian propune o nouă interpretare a relaţiei dintre cele trei „personaje" – Hyperion, Cătălina, Cătălin – şi a evoluţiei lor în poem. Dualitatea lor e demonstrată în pagini greu de contrazis. Într-o carte apărută deodată cu „*Lumile*…" (*Limba – stăpîna noastră. Încercare asupra feminităţii limbii române),* genosanalizam succint *Luceafărul* (interpretam, adică, textura şi versura pornind de la genul substantivelor) şi ajungeam la o încheiere asemănătoare. Metafora androginiei, întemeiată pe verva seminală a ambigenului, îi arăta pe cei doi (trei) ne-întregi la început, dobîndind întregirea o dată cu aspiraţia pătimaşă, cu „dorul nemărginit". Luceafărul a exaltat, a trezit partea sa muritoare, diurnă. Cătălina a cîştigat „visul de luceferi", nocturn. Deşi despărţiţi, amîndoi ies din poveste „mai" împliniţi. „Androginizaţi". Alchimia dorinţei a funcţionat. Povestea propriu-zisă se petrece prin fluxuri şi refluxuri, prin valenţe de sex opus. Fata de împărat vine în întîmpinarea luceafărului cu *pasul, dorul, sufletul, trupul, surîsul,*

visul, a *pieptului* meu coarde, cu *ochii* mari şi grei. În „umbra negrului *castel",* în *luminişul* oglinzii. El, Luceafărul, coboară din *ceruri,* din *sferă,* din a chaosului *văi*, „alunecînd pe-o rază". Din recile-i scîntei ţese „o mreajă de văpaie". Are *umere* (!), îi cresc *aripe.* Contaminarea reciprocă e comentată atent de Rodica Marian, *dualitatea* fiind esenţialul. Nu unitatea celor două contrarii nete şi destinate era ţinta poemului, ci recuperarea *dublului interior.* Ea dobîndeşte „*orizon* nemărginit", „nopţi cu un *farmec sfînt", „vis* de luceferi", *dor.* El cîştigă *tremurul* şi ieşirea, chiar temporară, din adîncul „asemenea uitării celei oarbe". Cîştigă amintirea. Rămîn marcaţi de revelarea *androginităţii* ca ideal. Cu alte argumente şi cu altă cadenţă, dar tot de la *cuvinte* plecînd, Rodica Marian ajunge la o interpretare perfect înrudită pe care am descoperit-o, cum spuneam, cu încîntarea unei confirmări. La fel de bogată mi s-a părut, şi iarăşi înrudită, interpretarea sensurilor *morţii* la Eminescu. Am găsit în *„Lumile…",* dar şi în *Dicţionar…* noi argumente pentru ceea ce spuneam în *Ştiinţa morţii:* înfăţişările morţii sînt de o varietate vecină cu obsesia, ele depăşind viziunea romantică, a morţii celuilalt, gata să atingă stadiul morţii intravitale, al morţii asumate printr-o veritabilă reformă.

Fireşte, oricît de plăcute mi-ar fi, nu aceste coincidenţe garantează valoarea celor două cărţi. Contrarietăţile pe care le pot stîrni sînt la fel de incitante şi fertile. Dincolo de orice îndoială, instrumentele puse la îndemîna cercetătorilor fac imposibilă complacerea în interpretarea comodă doar a variantei Maiorescu. Textul integral al *Luceafărului* aşteaptă şi alte lecturi proaspete, în dialog fertil cu lectura Rodicăi Marian.

Vezi şi *Luna şi sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu* şi *Hermeneutica sensului. Eminescu şi Blaga*, ambele apărute în 2003.

„Arta de a spurca frumos". Scriitor din familia atît de cuprinzătoare şi rezistentă a „Echinoxului", ŞTEFAN MELANCU a debutat editorial cu poezie (*Elegii întîmplătoare*, 1995), a scris apoi un eseu despre paradigmele romantice, *Eminescu şi Novalis* (1999), şi a semnat cîteva traduceri din franceză. *Apocalipsa cuvîntului. Pamfletul arghezian* (2001) este teza de doctorat a autorului (conducător, V. Fanache, specialistul în Caragiale şi Bacovia). În cuvîntul înainte, Nicolae Balotă evocă propriile explorări în teritoriul arghezian, cu accente pe discursul pamfletarului – cel care „rupe" temperanţa şi măsura, în răspăr cu înţelepciunea cumpănită a moralistului – , şi defineşte „arta de a spurca frumos", cu stilul zgomotului şi al furiei, cu „nebunia" cuvintelor ce o iau razna, încîntat că un tînăr cercetător şi-a propus apropierea pe mai multe căi posibile – stilistică, retorică, tematologică, dinspre imaginar şi în contextul general al istoriei literare – de o zonă a operei argheziene pe cît de gustată, pe atît de ocolită de cercetările monografice. Cuvîntul înainte e

şi un excelent *rezumat* al lucrării, în sensul că o descrie dinăuntru, pas cu pas, marcînd noutăţile de analiză şi aşezînd-o în „biblioteca critică Arghezi" la locul ce i se cuvine. Autorul însuşi procedează la fel de metodic. Introducerea apasă pe valoarea prozei argheziene în cadrul operei acestuia şi în literatura română, pentru a scoate de la început din marginalitate pamfletul. Preliminariile propun o dublă incursiune istorică: una în accepţiunile termenului, discutat şi discutabil încă de la etimologie, alta în cea a genului aparţinător modului satiric de abordare a lumii. *Formă retorică a sarcasmului, gen ideologic, gen literar, produs mediator* între oral şi scriptic, i se subliniază de la începuturi „eleganţa formală şi capacitatea de a doza şi varia invectiva." Apariţia pamfletului literar e legată de „o anume democratizare a spiritului literar modern", de existenţa unei „societăţi bine ierarhizate, cu principii de drept individual şi colectiv riguros fundamentate." La noi e socotit un precursor important Radu Ionescu, publicist convins că „unde nu este polemică, acolo nu este libertate, nu este cultură", dar Caragiale dă adevărata măsură a spiritului critic românesc: „Spiritul critic modern capătă la noi o consistenţă aparte în satira şi pamfletul lui Caragiale, scriitorul cel mai lucid şi [mai] caustic al epocii sale. Contemporan cu Eminescu, Caragiale depăşeşte oarecum faza înflăcărată şi dezlănţuită a spiritului eminescian, luîndu-şi ca principale repere, în invectiva sa, zeflemeaua, rîsul opus caricaturalului şi grotescului, detaşarea superioară faţă de limbuţia golită de orice sens, hohotul savuros faţă de degradarea valorilor..." Trecînd în revistă scriitorii români autori de pamflete, Ştefan Melancu pregăteşte atent aplecarea asupra lui Arghezi, cu o grijă remarcabilă de a număra tot ce s-a făcut pînă la el pentru a nu-i exagera meritele, dar mai ales pentru a-l descrie cu cele mai bune instrumente. O paranteză teoretică distinge între *satiră*, *polemică* şi *pamflet*, definind nuanţat genul proxim şi diferenţa specifică. Dacă cele trei ilustrează deopotrivă o *relaţie de confruntare*, în numele unui adevăr şi al unor principii prestabilite, specifică pentru pamflet e situarea în imediat, „subliniind *acum* şi la modul imperativ clacarea unui sistem de valori." De aici virulenţa sa şi aproape intoleranţa.

Capitolul secund al cărţii, *Universul pamfletar,* analizează cîteva dintre ţintele şi armele pamfletarului Arghezi, simpla transcriere a sintagmelor argheziene alese drept titlu vorbind de la sine: *„O să mă resemnez...", „Degenerăm...", „Biserica aceasta căzută...", „Cu putregaiul în sîn...", „Omul realităţilor...", „Caragiale al nostru şi al satirei...", „La temperatura de sinceritate a violenţei...", „Vorbeşte dascălul de morală...".* Ultimul capitol, *Apocalipsa cuvîntului* (*Demiurgia verbală, Avatarurile negaţiei, Banchetul metaforei, Imaginarul pamfletar*), amănunţeşte, gardat de bibliografia pedant parcursă, *miracolul* cuvîntului arghezian, încercînd să aducă argumente noi pentru susţinerea

unor afirmaţii de genul celei semnate de un Pompiliu Constantinescu despre „geniul verbal uluitor al artistului, care răsuceşte cuvîntul pe un strung de faur minunat şi dă înţelesuri şi nuanţe noi." Oarecum nesatisfăcut de aburul metaforic în care se păstrează comentariile asupra cuvîntului arghezian, Melancu trimite la studiul ceva mai „concret" al lui Marc Angenot despre discursul pamfletar în literatura franceză. E de recunoscut însă că „puterea cuvintelor", „aura sacrală", „taina", profetismul nu sînt mult mai exacte şi că, deocamdată, Valéry are dreptate: „În zadar numeri paşii zeiţei..." Arghezi însuşi, de asemenea, are dreptate: „...cine însă îndrăzneşte să facă literatură trebuie să se obrăznicească pînă la artă, căci într-altfel zbiară..." Chiar dacă adevărul spuselor lor nu ţine loc nicidecum, din fericire, de reţetă. Ştefan Melancu probează încă o dată, atent la detalii, dar fiindu-i la îndemînă şi privirea panoramică, vizînd sinteza, că Arghezi se „obrăznicea" de îndată ce lua condeiul în mînă. Cercetarea sa stă ea însăşi la porţile artei şi ocoleşte abil notele false. Studiul lui Melancu reuşeşte o izbîndă demnă de toată atenţia: nu se mulţumeşte să-şi mărunţească subiectul într-o descriere îngustă, ci înaintează privind mereu în stînga şi în dreapta, în faţă şi în spate, Arghezi şi arta pamfletarului devenind nucleul unei radiografii deopotrivă literare şi sociologice, cu fine inserţii de psihologie şi metafizică, pamfletul propunîndu-se, în interpretarea sa, ca semnalment al umanului.

Despre* Mioriţa*, cu cărţile pe masă. În *Mioriţa – o hermeneutică ontologică* (2002), ŞTEFANIA MINCU îşi propune să atace, polemic, două chestiuni: pe de-o parte, întîrzierea prelungă a exegezei într-o zonă oarecum învechită a instrumentelor de lucru şi, pe de altă parte, împotmolirea într-o înţelegere grăbită, superficială şi păguboasă a „mioriticului", acutizată mai ales în ultimele decenii. În cultura de stradă, i-aş zice. „În ce priveşte primul motiv menţionat – anume ce statut i se mai rezervă astăzi *Mioriţei* în mentalitatea generală a românilor – se constată, mai ales în ultimul timp, de cîteva decenii sau poate mai mult, un fel de inapetenţă mergînd pînă la rezistenţa nevrotică sau pînă la refuzul a ceea ce această creaţie folclorică semnifică, în ciuda conştiinţei istorice că ea ar fi – totuşi! – creaţia cea mai reprezentativă a spaţiului românesc, de o venerabilă străvechime etc. Ar fi inutil să cităm, într-atît sînt de frecvente menţiunile cu conotaţii peiorative sau negative pe care le cumulează, de o bucată de timp încoace, «mioriticul»sau «mioritismul». A fi mioritic a ajuns să însemne, în mentalitatea celor mai mulţi dintre cei ce ocupă spaţiile comunicării cotidiene, nu numai a fi pasiv, resemnat în faţa vieţii, dar şi a istoriei, a fi rupt de realitate în punctualitatea ei fierbinte, a consimţi să fii şters de destin, a fi inert..." Scriam, în urmă cu cîţiva ani, cu aceeaşi tristeţe, că nu ne-am dovedit în stare să fructificăm un mit

străvechi, o „marcă” încăpătoare, şi nici un concept dedus din acesta, *spaţiul mioritic* blagian, şi el încăpător. Ambele erau cumva oferite de-a gata actualităţii, dar aceasta tocmai răspundea altor urgenţe, ratînd o şansă care nu se iveşte de două ori în biografia unui neam. Un cuvînt capabil să definească după cerinţele unui portret autentic a fost coborît la cel mai de jos nivel al caricaturii voioase, fără frunte.

Să amintesc aici că, într-o anchetă „*Apostrof*” din 1998, scriitorii erau invitaţi de Marta Petreu să răspundă la o întrebare despre reprezentativitatea *Mioriţei* (şi a *Meşterului Manole*) pentru psihologia actuală a poporului român. Dincolo de handicapul inexistenţei unei psihologii cît de cît coerent definite a poporului român „actual” – românii se descurcă după ureche, preluînd toate locurile comune ale bîrfei naţionale, motiv suficient pentru a fi scutiţi să facă un pas înainte spre autocunoaştere şi, eventual, împlinire –, răspunsurile scot la iveală destule prejudecăţi şi încremeniri, mai mult ori mai puţin vinovate, în cadre „tradiţionale”. Mitul e încă activ, dovadă fiind, pentru Nicolae Bârna, re-scrierea lui romanescă de către Dumitru Ţepeneag. Ştefan Borbély, mai bine situat, aparent, pentru a vedea limpede, se mulţumeşte să reia, cu nevoalată ironie, teza poverilor paradigmatice: „...dacă ciobanul din *Mioriţa* ar avea ceva din orgoliul de completitudine al *Meşterului*, ne putem imagina că el s-ar putea sustrage din scenariul unor ipostazieri victimizante, punînd fapta înaintea subminării ei apriorice, autojustificative, prin imaginaţie. Tot România postrevoluţionară a demonstrat că sîntem campionii Europei la conspiraţii, mituri, scenarii şi fantasmagorii. Cu realitatea (dar *Mioriţa* ne absolvă aprioric de această carenţă...) stăm mai prost.” Dumitru Chioaru îşi doreşte nu doar dezideologizarea, ci şi desacralizarea prin umor a miturilor, asumarea lucidă a identităţii. Livius Ciocârlie citeşte în ciobanul mioritic „elementaritatea care produce starea de confuzie şi de pasivitate”, situîndu-se, cum singur spune un paragraf mai sus, între filosofia culturii şi cafenea. Florin Faifer aude un bicisnic „murmur al pasivităţii eterne”; tot pasivitate vede şi Horia Gârbea, aşijderea, cu mici nuanţe, Monica Gheţ. Nora Iuga aseamănă pasivitatea ciobanului cu cea christică, pierzîndu-se în presupuneri. Mircea Muthu ia întrebarea în serios şi crede că *Mioriţa* şi *Meşterul Manole* „schiţează şi configurează chiar – la pragul de sus, al metafizicului adică – o adevărată filosofie a supravieţuirii în ontic (*Mioriţa*) sau în creaţia utilitar-estetică (*Meşterul Manole*).” Cezar Paul-Bădescu citeşte, cu fin umor, dar şi cu luciditate, în *Mioriţa* „balada vrajbei noastre”, căci ciobanul mioritic nu poate fi reprezentativ pentru români decît ca diversitate, adică dacă nu sînt uitaţi ceilalţi doi, la fel de români şi ei. Aşadar, doi români sînt răi şi doar unul este bun, o proporţie aproape de adevăr...

Ştefania Mincu are dreptate şi nu se teme că, spunînd lucrurilor pe nume, va putea fi acuzată de... patriotism obtuz. Şi nici nu are de ce să se teamă: intervenţia sa e una cu toate cărţile pe masă. Studiul său se construieşte cu o seriozitate copleşitoare, convocînd nume vechi şi noi, împrospătînd mereu instrumentarul pentru a dovedi cît de uşor şi de neinhibat răspunde *Mioriţa* unor întrebări incomode despre fiinţă şi despre românism, despre istorie şi despre insul prins în viitura ei, despre cuvînt şi adevărul lui existenţial. Documentat şi sobru, vorbind cu o uriaşă bibliotecă în spate, studiul alege să deschidă la fiecare pas spre realitatea cea mai concretă, să propună perspective inedite, să ancoreze teoria cea mai aridă în solul cald al realului.

Autoarea mărturiseşte de la început că se desparte de Vulcănescu şi Noica, prea marcaţi de clişeul interpretativ, dar şi de „răul de Mioriţa” al lui Cioran, şi-şi propune nu o interpretare exhaustivă şi definitivă a Mioriţei, ci o interpretare eliberată de balastul locurilor comune. Lucrarea e alcătuită din cîteva mari capitole: *Premise, Polisemantismul morţii, Timpul şi experienţa morţii în limbaj, Figuri şi roluri actanţiale în scenariul mioritic, Semnificaţii etice, juridice, religioase, Probleme ale discursului şi ale textului. Lirismul orfic.* Cum se vede, Ştefania Mincu înaintează desfăşurat, cu un şirag întreg de „lucrători” mînaţi şi meniţi să scormonească fiecare petec de text, să descopere, să caute, să explice din nou.

Fireşte, tema centrală e aceea a morţii. A muritudinii (aş zice, cu un termen născocit anume pentru cărţile mele despre *„Ştiinţa morţii”*) şi a situării omului faţă în faţă cu această dimensiune esenţială a sa, singura cu adevărat valorantă. Căci „Moartea nu e eludată, în *Mioriţa*, nici privită cu resemnare, ci dimpotrivă, impresionant de-a dreptul e însuşi faptul că se găseşte elucidată în expresie pînă în cele mai profunde implicaţii ale ei, încît dacă Heidegger, de pildă, n-ar fi creat o analitică existenţială, am putea considera că ea era deja exprimată, în toate articulaţiile ei, în *Mioriţa* românească. Dar nu numai în ea, fireşte. Toate culturile vechi, cu rădăcini «primitive» (pe care Heidegger însuşi le are în vedere în opera sa şi le foloseşte ca argumente – aşa cum Socrate lua ca ultim argument filosofic pe «barbari»), au aprofundat, putem spune, şi pot să verifice, la rigoare, părţi din această analitică.” Şi „Spusa «curată» a morţii („Că m-am însurat...”) ...nu reprezintă o acoperire sau o eufemizare, o exprimare dejectivă a morţii, ci o ridicare a evenimentului la proporţii decisive, cosmice de conştiinţă; nu e vorba de banalizarea morţii proprii sau de eschiva în faţa ei, ci de ridicarea ei la proporţiile unei insolubile şi, totodată, definitorii condiţii a umanului... Cu cît eufemizarea în expresie este mai mare, în *Mioriţa*, cu cît secretul morţii este mai bine ascuns în aparenţa expresiei, cu atît conştiinţa ireparabilului morţii este mai mare.” „Pentru actantul mioritic problema morţii e pusă strict individual şi el stă

«față-n față» cu moartea, în toată iminența ei de nedepășit, cîtuși de puțin eufemizantă. Tocmai aici mioriticul își dezvăluie originalitatea și contribuția aparte la cultura lumii.”

Redeschiderea în actualitate a mitului, o aducere în prezent a trecutului (codificat) cerută de o urgență, actuală ea însăși, aceea a redefinirii ontologice a unei culturi și a omului românesc. Autoarea își asumă rolul de a contracara fisura la nivelul receptării, fisură trimițînd la fracturarea conștiinței de sine a omului contemporan, și o face prin elaborate și simfonic imbricate constructe explicative, nicidecum prin interpretări definitive și suspendate în încîntarea de sine a metodei/metodelor. Dacă știi, în limitele adevărului controlabil, la ce să te aștepți, te poți gospodări altfel, spre binele tău și al semenilor. Proiectele tale materiale ar reveni la dimensiunile vieții unice care ți-e dată, în vreme ce proiectele culturale, spirituale, cele care lasă *urme*, ar putea să crească liber și generos. Să crezi în nemurire e, pînă la urmă, să fii lipsit de generozitate. Din altă perspectivă, în locul ciobanului din *Miorița* te poți afla tot timpul, ca orice muritor lucid. Amenințarea cu moartea e de înțeles ca dez-văluire, punere în cuvinte, a unei realități pe care, de obicei, o ții cu încăpățînare în umbră. Împăcarea ciobanului nu se petrece cu uciderea de către cei doi, ci cu ideea muritudinii sale. Iar acceptarea e minunat de individuală, deci demnă și generoasă. Preferă să le lase celorlalți („măicuței bătrîne”, adică atitudinii tradiționale și, oarecum, firești) povestea, amăgirea, chiar dacă el *știe* de-acum, și a dobîndit seninătatea inițiatului (de spus, în treacăt, că „știrea” vine dinspre o zonă extra-umană deloc întîmplător). Nicăieri nu se spune că nu va lupta să-și prelungească viața, dar o va face în mijlocul unor semne și orînduieli care să nu-l lase să uite că va muri. În cele din urmă.

Moartea este unul dintre marile subiecte ale artei din totdeauna și marea temă a filosofiei. Ce am găsit nou și atrăgător în cartea Ștefaniei Mincu este sensibila „umanizare” a perspectivei. Ce vreau să spun? Dacă urmărim comentariile despre o carte/un text cu acest subiect, vom vedea că ele se poartă ca și cum comentatorii n-ar fi vizați, ca și cum cel care moare e mereu Caius. De aceea rămîn în umbră o serie de nuanțe și, mai ales, rămîne în umbră eventuala *lecție* de viață și de moarte. Apropiindu-se de *Miorița* pe mai multele căi care îi sînt minunat de la îndemînă, Ș. M. nu scapă nici o clipă din vedere implicarea sa gravă în chestiune. Dosarul morții nu cheamă pe nimeni la judecată. Procesul morții se petrece înăuntrul fiecărui muritor și acolo trebuie adusă lumina. Condamnatul trebuie să se descurce singur. Cînd va înțelege că așa stau lucrurile, nicidecum altminteri, va atinge adevărata libertate. Ciobanul mioritic descris de Ștefania Mincu își dezvăluie puncte comune și cu omul postmodern. Apropo de omul postmodern și de „gîndirea slabă” definită

de un Vattimo, să spun că traducerea în românește a conceptului e deviată. Gîndirea nu e slabă, adică neputincioasă, debilă, ci e o slabă gîndire, inversarea, prezentă în original - *il pensiero debole* -, pune accentul pe gîndire, o lasă puternică, însă îi adaugă o anume, voită, tensionată, detașare. Superficialitatea gîndirii e sinonimă cu larga cuprindere, dar și cu eliberarea de adîncimi iluzorii. Dez-încîntat, dez-amăgit, individul nu se mai sprijină pe marea poveste rotundă și nici pe atotputernicii tradiționale. Doldora de „știință” ori de „știre”, se recunoaște incapabil să mai vibreze la măreții și se deschide zvonurilor libere. Mi se pare varianta cea mai curajoasă a omului. Să te așezi singur în fața vieții și a morții, fără certitudini și pre-determinări, rupt de condiționări străine, e un curaj sfîșietor. Într-un fel, ciobanul îl are. Într-o situație limită, înlocuiește determinările străine cu determinarea ultimă, aceea a muritudinii sale. Curajul său vine din știința morții sale. În cele din urmă, cum spuneam. Deocamdată, condiționarea exterioară ființei e simplu punct de plecare: „de-o fi să mor” conține un mănunchi întreg de atitudini umane. Ciobanul a aflat de planul uciderii sale, va încerca să-l dejoace (nici un cuvînt din baladă nu ne dă altceva de înțeles), dar i se arată deodată în față și teribila și omeneasca față destinală a morții. Va muri nu doar fiindcă este ținta unui plan criminal cu șanse de reușită, ci și fiindcă moartea îi intră în cea mai intimă definiție. Căci, într-adevăr, „în Miorița nu se rămîne niciodată în înțelegerea morții la nivelul cotidianității, ca element de obște sau cazual, neapropriat; dimpotrivă, ne întîlnim cu o acută percepere a angoasei morții...” Moartea intravitală răbufnește la suprafață cu o violență strunită de răspunsul testamentar: muritorul este cel care lasă *ceva* în urmă pentru totdeauna. Ciobanul stă drept în fața acestei descoperiri și adaugă valențe cît mai durabile acelui *ceva* al său de lăsat în urmă...

Recuperarea lui* între *sau despre interval. Titlul cărții lui MIRCEA MUTHU (*Dinspre Sud-Est,* 1999) conține, dacă vrem, el singur, chestiunea complexă și dureroasă în descrierea căreia s-a angajat deja de decenii. (Nu atît „unul împotriva tuturor”, cum o repetă, amar, în cîteva rînduri, cît unul în nepăsarea/ne-gîndirea aproape tuturor; căci subiectul e delicat, eticheta peiorativă, veche și rezistentă, îngălată în straturi succesive de clei „istoric”.) Așadar, Sud-Estul este el însuși dublu și ambiguu, nehotărît asupra direcției sau dispus (capabil?) să apuce pe amîndouă la fel de în serios. Prepoziția compusă care îl precede are apartenența inevitabilă la un loc, la o sursă: *din* (*de* plus *în*), situarea înăuntrul unei realități mai degrabă spațiale, pe care n-o poate ocoli și nici nu dorește, știut fiind că rădăcinile, oricît de contorsionate, valorează, iar orice desprindere e iluzorie și egalează o amputare; *spre*, îndreptarea în alb, deschisă și mereu vinovată, a celui care poate iubi două lucruri

deodată, trecut şi prezent, închis şi deschis, răsărit şi apus, om şi lume, cu iubiri mereu inventariate ca erori şi degradări. De unde şi întrebarea subînţeleasă – „încotro?” – impusă unuia care îşi ştie dintotdeauna locul, chiar dacă prejudecata se încăpăţînează să-l considere încă *pe drum*. Am simţit, citind cartea, freamătul subteran al unei oboseli. Mai repede impui o judecată nouă, chiar pripită şi oloagă, decît să răstorni o pre-judecată. Şi-o ascunde, oboseala, cu grijă. Ardeleanul preţuieşte în continuare lucrul bine făcut şi „dus pînă la capăt”. Aplică logica bunului simţ, cu măsură şi metodă, într-o lume care gîndeşte în nesocotirea „trecutului viu” şi cu privirea aţintită asupra profitului imediat. Venind dinspre partea cea mai puţin balcanică, în sens peiorativ, a românilor, ardeleanul are distanţa necesară pentru a cumpăni lucrurile, dar îşi cenzurează orice tentaţie de a se considera superior în numele întîmplărilor istorice pe care le-a suportat. Istoriei ca poveste a unei evoluţii nu i se recunoaşte dreptul de a privilegia. Axioma Occidentului care se află înaintea noastră cu un secol e pusă provizoriu între paranteze. Imperativul racordării temporale la contemporaneitate nu pretinde admiraţia necondiţionată pentru alt spaţiu decît cel „destinal”. Neşansa istorică nu e absolutizată. Cărţile lui Mircea Muthu descriu şi circumscriu o stare de fapt. Nu scuză, ci explică.

Nu întîmplător, volumul îşi alătură o anexă de dialoguri şi confesiuni. Problema sud-estului european, a românismului în context european devine astfel (se recunoaşte ca) problemă personală. Nuanţările coboară la nivelul individualului şi, deci, înalţă la nivelul fiinţei ceea ce studiile precedente păstrau la nivelul teoriei şi al efortului sistemic: „Am ajuns să mă înscriu într-un al treilea cerc, mai larg, vizavi de balcanismul conceput ca *dramă* (cu reversul său parodic) şi ca *răscumpărare estetică* [...] Scriu deoarece ştiu că alinierea, mereu întreruptă şi mereu reiterată, la valorile Europei apusene e un proces firesc ce nu poate totuşi recuza postulările noastre sud-est europene... Transilvăneanul disciplinat din mine doreşte să circumscrie, fără grabă, o «forma mentis»“. Fără grabă, „cu umilinţă şi orgoliu”, transilvăneanul îşi asumă condiţia de român, deci bizantinismul şi balcanismul structural, şi luptă împotriva unei „prejudecăţi aproape colective” pentru a scoate conceptele numite „din sfera unei categorializări înguste, grevate de sensuri peiorative” şi a le înscrie *balcanităţii* – „concept fundamental prin care înţeleg o axiologie comună popoarelor sud-est europene, verificabilă mai ales în Evul Mediu şi epoca premodernă şi anticipată, în plus, de substratul prelungit pînă în aşa-numitul «creştinism cosmic» al ţăranului sud-estic de astăzi”. Întemeiată pe „duhul locului”, pe apartenenţa la un spaţiu anume, balcanitatea scoate omul de „subt vremi” după ce vremile l-au modelat, totuşi, într-un fel inconfundabil. Eliberarea de sub tirania timpului înlătură privilegierile spaţiale. Est-vest, periferie-centru îşi pierd din puterea de a

încărca valoric prin simpla *situare* faţă de un reper arbitrar şi îşi accentuează forţa de a identifica prin *locuirea*, lucidă şi asumată, în textura tensională, particulară şi cu valoare conţinută.

Cartea (interludiu, un *între* resimţit ca necesar înainte de lansarea ultimului volum al trilogiei balcanice) reia şi nuanţează demersul din precedentele studii (*Literatura română şi spiritul sud-est european*, 1976 şi *Permanenţe literare româneşti din perspectivă comparată*, 1986), pe patru paliere pe care nu le văd în decurgere succesivă, ci în întrepătrundere şi reciprocă oglindire. Constantele antropo-geografice care întreţin sentimentul colectiv de apartenenţă la o comunitate umană şi de teritoriu, comunitatea de destin istoric de natură socio-economică, religioasă, politică şi culturală, specificitatea dialogului Orient-Occident într-un spaţiu de interferenţă a culturilor şi civilizaţiilor cristalizează excepţional în meditaţia asupra statutului lui *între* al sud-est europeanului. Am reţinut mai ales aproximările autorului asupra ontologiei lui *între*. Definirea sud-est europeanului este mereu dublă – şi/şi, nici/nici. A fi *între* – nu a te *situa între*, ceea ce ar presupune deja o aşezare, o limitare, ci a *locui* liber şi capricios un spaţiu al posibilităţilor mereu duble şi ne-aşezate – îşi găseşte, cred, ilustrarea şi în *cumpăna* obsesivă a lui Eminescu. Sortită să devină cerc, avînd, aşadar, toate condiţiile împlinirii, dar neajungînd vreodată, cumpăna eminesciană descrie *echilibrul instabil*, ne-ajungerea. Cumpenei îi e străină opţiunea definitivă – ea nu alege o dată pentru totdeauna. Destinul ei este, dacă vreţi, al dorului neîmplinit. Orice stare tînjeşte după starea opusă, o caută, o atinge şi tînjeşte de îndată după ipostaza dintîi. Ştie să-şi dozeze efortul, mişcarea ei îşi conservă oscilarea, „ondularea”. *Între* este spaţiul mioritic. Solidaritatea nu poate fi decît organică, adică, liberă, neobligată. Tot aşa cum trecutul este *viu*, cum crede Mircea Muthu, fiindcă e mereu reiterat. Plăcerea de a povesti vine din acelaşi sentiment al provizoriului. Drumul mare e pretext pentru opriri periodice, ritualice, pentru rememorări ale unor gesturi individuale sau comunitare mereu exemplare – în sensul de *altele*, dar mereu *aceleaşi*...

Echilibrul nativ al românului este nuanţat de autor sub semnul aceleiaşi cumpene, aş zice: „În ce mă priveşte, văd amintitul echilibru ca pe o tensiune, *niciodată istovită* (s.m.) între caracterul *recuperator* şi tendinţa, aspiraţia la *globalitate* a culturii noastre de-a lungul celor trei faze mari, respectiv arhaică, folclorică şi cultă. Aşa se poate explica faptul că *replierea* către sine, făcută nu gasteropodic, ci cu obstinaţia re-argumentării izvoarelor etnice, lingvistice ş.a. şi *expansiunea* (niciodată politică sau militară) în logos-ul trăit cu fervoare meridională ritmează specific această cultură ameninţată cu provizoratul existenţei, la răscrucea imperiilor vii sau moarte. Iată de ce, imperativul *rezistenţei* şi, corelativ, al *supravieţuirii* în ontic (*Mioriţa*) sau în istoric şi estetic (*Meşterul Manole*)

structurează imaginarul fiecărei epoci. Între cele două dimensiuni există, îndrăznesc s-o afirm, un echilibru mereu instabil, prezidat de *sentimentul tragic al istoriei*...". Tensiunea niciodată istovită a lui *între* ca operator ontologic dă pagini excepţionale care ar merita discutări detaliate. Astfel: replierea periodică a literaturii române înţeleasă nu ca „retragere din istorie" (refugiere sub munţi, cum zicea Călinescu), ci ca apel la timpul primordialităţii în veşnică anticipare faţă de istoria Occidentului; povestirea ca digresiune, ca metodă de a scăpa de sub imperativele exterioare ale „drumului mare", ale centrului impus – braţele cumpenei preţuind mereu mai mult decît axul nemişcat care, totuşi, le sprijină mişcarea ritmic trădătoare; pămîntul de cumpănă, „în Orient şi totuşi în Occident", armonizînd tensiuni ireconciliabile; provizoriul ca şi „categorie universală" în România, subminînd spaţiul şi timpul (istoric) deopotrivă, obligîndu-l pe cel dintîi să-şi adapteze dimensiunile, pe cel de-al doilea extenuîndu-l într-o „fericită adecvare la stimulii momentului", pe care o gustă şi eseistul român; tensiunea (creatoare) dintre om şi lume, definind tipul nostru tragic şi mlădiind *echilibrul instabil*. Toate acestea conduc firesc şi argumentat spre substituirea lui *întru* cu *între*, mai adecvat omului românesc: „Cuvîntul rezumă echivocul vieţii noastre istorice, «condiţia intervalului»... «alternanţa unor ideologii cu provenienţă deopotrivă atlantă şi asiatică»". Situarea *între*, supusă tensiunilor intermundiului, poate fi o şansă asigurînd *dubla deschidere* pentru un popor de frontieră, trăind cu ritmul său specific, întretăiat de sincope într-o lume a posibilului cu virtualităţi eternizate de stări conjuncturale. Şi va fi o şansă, crede Mircea Muthu o dată cu mutarea accentului de pe spaţiu pe „timpul cosmic" şi cu renunţarea la obsesia apartenenţei la o „cultură mică".

N-am să intru aici în alte amănunte. Mă mulţumesc să spun că operatorul ontologic *între* propus de Mircea Muthu îl descopăr funcţionînd şi în cazul limbii române. Întîmplarea că limba română nu are neutru – singura printre limbile europene din orice puncte cardinale! –, că în locul său are *ambigenul*, cu personalitatea sa dublă, cu dublă deschidere, ar putea aduce nuanţări surprinzătoare „ontologiei lui *între*". Privirea sexuată a românei, pentru care toate lucrurile acestei lumi sînt personalizate (*el* sau *ea*) şi care se sprijină pe neobosita „androginie" a ambigenului, exaltă condiţia intervalului, îmbogăţeşte echilibrul instabil şi „umanizează" tragismul specific. Sînt tentată să spun, la capătul lecturii cărţii lui Mircea Muthu, că nici nu putea fi altfel. Că românului, est-european fiind, neutralitatea îi era refuzată. Căci ambigenul – *între* – înseamnă mai degrabă *şi-şi* decît *nici-nici*, intervalul de la care se revendică şi pe care îl locuieşte nu este un spaţiu *gol* şi de una şi de cealaltă, ci *plin* de amîndouă. Iar această întîmplare s-ar putea transforma într-o şansă.

Paradoxul organicului. Mărturisindu-se contaminat de o

prejudecată generală a receptării faţă în faţă cu marile opere ale literaturii române - „puternică senzaţie de închidere şi un sentiment al definitivului" -, Mircea Muthu subminează sistematic anchilozarea (mimată, în cazul său) propunînd în *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului* (1993) cîteva „deschideri" şi „provizorate", tot atîtea puncte de plecare ori contrapuncte ale unei monografii Rebreanu care se lasă încă aşteptată. Autorul tentează identificarea, în termeni rebrenieni, a fluidităţii şi dinamismului unor tipare. Apelînd la texte cu încărcătură teoretică, îl descoperă pe Liviu Rebreanu în ipostaza de îmblînzitor al haosului, simetriile formale, accentuate anume, nefiind decît încercări disperate de a încropi un sens pentru lumea deja în derivă. Organizarea nu e nicidecum liniştitoare; la fiecare pas, „posomorîta zidire de casă tătară" (Ion Barbu) îşi arată fisurile şi rănile, pasta expresionistă în care lucrează îndeobşte prozatorul atîrnînd greu în balanţa crizei conştiinţei auctoriale şi, deci, a modernităţii scrisului său. „Corpul sferoid" al romanului este demontat printr-un număr de incizii rapide şi provocatoare, Mircea Muthu eliberîndu-l de sub semnul locului comun al calmului şi statorniciei. Înaintînd cu spatele, ca îngerul lui Walter Benjamin, Liviu Rebreanu îşi asigură dreptul la îndoială, la revenire. *Întoarcerile* personajelor rebreniene, inventariate atent ca semnalmente esenţiale ale unor destine şi ale unor atitudini existenţiale, sînt de fiecare dată noi începuturi ori închideri provizorii. Celebra intrare din realitate în spaţiul ficţiunii pe un drum şi ieşirea din ficţiune pe acelaşi drum sînt, în fine, traduse adecvat. „Corpul sferoid" este unul care se preface a fi cerc, imperfect şi etern perfectibil. El imită stările şi mişcările omului precar. Avem mai degrabă a face, crede Mircea Muthu, cu o *buclă*: „loc de paradoxală întîlnire a orizontalităţii (istoricul) cu verticalitatea (miticul) şi de suprapunere doar *parţială* a simetriilor epice propriu-zise peste «structura circulară abisală» (Simion Mioc). Pe de o parte, planurile comunică pînă acolo, încît «mersul vremii» va fi resimţit «monoton-monoton», adică repetitiv şi el, în vreme de *anamnesis*-ul amintit ia forma şi turnura desfăşurării diacronice; pe de altă parte, înregistrăm şi o relaţie tensională ce, latentă la începutul fiecărui roman, duce la imcompatibilitate şi apoi la soluţia tragică". Mai mult decît atît, simetriile romanelor rebreniene probează conştiinţa înfăptuirii unui obiect de vorbe alăturat firesc „lucrurilor" lumii din care s-a ivit şi în ignorarea cărora a evoluat o vreme (vezi Marthe Robert). De reţinut aici - o face şi Mircea Muthu cu fine comentarii - misterul scriiturii conservat anume şi degustat în ritualuri mai puţin bănuite la un prozator realist. Inspiraţia ca „fluid magnetic", concentrarea maximă în faţa paginii albe pînă cînd gustul se „materializează", zgomotirea miraculoasă a cuvîntului haotic, înfrînt şi învingător în tipare fluide şi dinamice, toate acestea celebrează realitatea ficţiunii, forţa ei,

Cînd, în finalul lui Ion, „glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii”, are loc, în fond, o dematerializare a gîndului, o slăbire a atenției, o obscurizare a privirii auctoriale care aruncă în ceață, în nedefinit lumea însăși.

„Trecerea de la monolitic spre fragmentar”, pe care o recunoaște Mircea Muthu în succesiunea romanelor lui Rebreanu, mi se pare reperabilă în fiecare roman în parte, în tot scrisul său. Chiar dacă semnele exterioare, strict formale, pot susține o asemenea „scară” a perspectivei romanești, se poate ușor demonstra că monoliticul este întotdeauna fin fisurat, iar fragmentarul e structurat pedant, ținut în frîu. Nici unul dintre romane nu este acoperit de o etichetă unică. Permanenta stare de cumpănă, stăruitoare subtextual, este trăsătura definitorie a unei literaturi de o modernitate „posomorîtă”, mai puțin stridentă și, de aceea, mai rezistentă în timp. Ființa socială - subiectul predilect al prozei rebreniene - este marcată de singurătate. Sinele rămîne „lume complectă și puternic izolată”, oricît de colective și hotărîtoare par circumstanțele. „Complectă” în măsura în care contactele și contractele sociale nu-i vor revela decît date pre-existente și nu-i vor ameliora „izolarea”. Dimensiunea mitică și impersonală de aici decurge. Raportarea constantă la *organicitate* (Mircea Muthu vorbește despre trinitatea *viață, operă, teorie* subsumată categoriei suverane: organicul), obsesia elementarului - literatură, pămînt, - se rezolvă firesc prin panoramare. Ideile generale, circumscrise în absența artei detaliului securizant, comandă tragismul panoramărilor. Mașina socială, surprinsă cu ochiul aspru al legii morale de greutate ardelenească și resimțită ca opresivă, accentuează crizic singurătatea funciară a insului. Nostalgia eticului - în sensul participării la progresul colectiv al umanității - numește deopotrivă slăbiciunea și măreția omului destinat morții. Recursul anteic (rapida paralelă între discursurile academice ale unor Sadoveanu, Blaga și Rebreanu ar putea constitui nucleul unui studiu de maxim interes despre „țărănismul” nostru organic) nu se petrece sub zări calme, ci disperat-calme, pe muchie de cuțit. Citatul din Nietzsche: „Ceea ce e mare la om e că el e o punte și un fără de scop; ceea ce se poate iubi la om e că el e o trecere și un apus”, folosit ca motto pentru romanul *Gorila,* spune cîte ceva despre scepticismul dinamic al prozatorului ardelean. Moartea nu e intravitală, nu e cotidiană, obsesie blînd-potențatoare de energii, ori izvor de adînci neliniști metafizice. Ea e agresivă, la pîndă, atroce. Ne-împăcarea, conflictul sînt definitorii pentru eroii rebrenieni. Iubirea lui Bologa, în treptele iluzorii și iluzionante pe care le urcă, nu face excepție. Iubirea și moartea sînt amîndouă manifestări naturale ale *răului* care guvernează înaintarea umanității, durarea ei. Violente, destinale, ele pun totalitatea sub semnul întrebării, țin de răscruce. Afirmația lui Mircea Muthu cum că „personajele feminine

centrale accelerează mecanica fatalității, împingîndu-l pe erou spre sfîrșitul fizic”, e de completat cu observația că, de fiecare dată, se petrece și o ridicare a tensiunii existențiale, acel *a trăi cu adevărat.* Funcția constructivă a răului e recunoscută ca atare chiar și în varianta sa istorică (tot feminină), cunoscută cu asupra de măsură de ardeleni.

O *Addenda* (o lectură a nuvelei *Proștii*, cronici ale edițiilor Rebreanu) și bogate note și comentarii se alătură eseului propriu-zis alcătuind un volum remarcabil, de neocolit în cercetările viitoare asupra ținutului prozei rebreniene.

Tinerețe fără bătrînețe… Mircea Muthu și Maria Muthu semnează o carte incitantă: *Făt-Frumos și „Vremea uitată”. O nouă interpretare critică a basmului „Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte”.* Cele nici o sută de pagini sînt concepute ca o *ispitire.* Basmul lui Ispirescu a atras atenția încă de la publicare ca o „ciudățenie”, încălcînd regulile tradiționale ale speciei, și continuă să provoace periodic, mesajul său avînd încă destule valențe neacoperite. Am găsit, de curînd, fragmente de interpretare la Gabriela Melinescu (în *33 de revelații*) și Ion Mureșan (în *Cartea pierdută*). Le voi străbate pe toate trei, adăugînd propriile comentarii și gardată fiind de surprinzătoare sugestii din *Ireversibilul și nostalgia* a lui Vl. Jankélèvitch.

Deși de o simplitate uluitoare, aproape „rezumat”, aș zice, al unei povești spuse pe îndelete și cu tot dichisul („straniu și sec basm”, zice Mircea Muthu), sau tocmai de aceea, *Tinerețe fără bătrînețe…* dă impresia de alcătuire în straturi suprapuse, un soi de palimpsest repetat și imperfect, nici o traducere nefiind definitivă și ultima. Mai degrabă *primaultima,* ca orice întîmplare omenească supusă temporalității destinale: fiecare e prima, proaspătă și inedită, căzînd de îndată în timp și chemînd depășiri și reveniri. E ceea ce sugerează discret *Făt-Frumos și „Vremea uitată”.* Un studiu dens, aproape avar cu propriile descoperiri, semnat de Mircea Muthu, este urmat de reproducerea basmului propriu-zis, cu note bogate, veritabile prelungiri și deja subminări ale prefeței, de o antologie de secvențe exegetice, de la Eminescu și Constantin Noica la Mihai Coman și Emil Lungeanu, o bibliografie și, în fine, o proiectare mai largă, o punere la îndemîna străinilor prin traducerea în franceză a basmului semnată de Rodica Baconski. Eu i-aș fi adăugat o versiune engleză, una germană, italiană…

Mircea Muthu remarcă încă de la început, în mini-eseul său, faptul că nemurirea căutată de Făt-Frumos se află într-un *loc,* la răsărit. Că este, așadar, o *locuire.* Cum bine observă în continuare, prințul trăiește în paradis cum ar fi trăit și la palat. Nu schimbă nimic, nu *face* nimic. Locuirea sa, aș adăuga, e nepăsătoare și schematică, susținută exclusiv de *temporalia* deși, în spațiul „vremii uitate”, el întreține iluzia opririi

timpului, a situării în *aeterna.* Dar timpul are sens unic şi implacabil, oprirea, încetinirea, întoarcerea sînt amăgiri. Singura libertate acordată omului e cea spaţială. Duceri, întoarceri, recuperări, adăstări alimentează ideea relativei stăpîniri a spaţiului şi, prin el, a timpului. Făt-Frumos nu foloseşte această libertate. Ducerile şi întoarcerile sale sînt rapide, schematice, fără *urme.* Mircea Muthu are dreptate să insiste asupra modului în care călătoreşte prinţul - „sare pe deasupra”. Graba, viteza, dar şi superficialitatea sînt aproape stridente. Nu e, de fapt, o iniţiere în nemurire. Făt-Frumos găseşte *locul* Tinereţii, nu timpul, fiindcă vremea e uitată, oricît de provizoriu şi de amăgitor. Iar locul e o înscenare, o copie fără sînge (fără temporalitate conştientă) a lumii de unde a plecat. Prinţul n-a ştiut, n-a putut să viseze suficient de departe, fără să ştie că nu poţi pleca niciodată destul de departe. Paradisul său e copleşit de plăceri lumeşti. Un fel de chef fără cap - *fericitul* e ipostaza cea mai de jos a umanităţii, e *nepăsarea* însăşi. Zînele îl privesc cu milă fiindcă îi recunosc laşitatea şi ştiu cît de limitate îi sînt visurile. Interesantă apropierea de *Rîul nepăsării* al lui Platon, mai ales dacă readucem în minte etimologia. Latinescul *pensare,* „a gîndi”, a dat în româneşte *păsarea* cu perechea ei, nepăsarea. Negîndirea. Făt-Frumos e un nepăsător. Experienţa sa paradisiacă e coborîre, degradare. Cădere din ipostaza de fiinţă gînditoare, căreia îi pasă şi plînge. În *Valea Plîngerii,* a păs**ă**rii, prinţul, gîndind, află că singurul *loc* al Tinereţii sale este cel lăsat în urmă. Că „vremea uitată” nu e şi abolită, că „acela lecuit prin uitare e prost lecuit”. Vremea a lucrat tot timpul pe ascuns. În tărîmul *Tinereţii fără bătrîneţe,* el nu e tînăr, ci cosmetizat, sulemenit de uitare. Amăgit. Deşi în text îmbătrînirea pare bruscă şi rapidă, el a îmbătrînit tot timpul, în uitare fiind, păgubindu-se de acumularea de amintiri, de trecutul în stare să asigure un viitor. A recurs, o vreme, la *mens momentanea* în exclusivitate, la o minte orientată spre plăceri prezente, în curs, risipitoare şi leneşă. Cînd *face* în fine ceva - aleargă iepurele - fapta atrage după sine amintirea, reintrarea în timpul din care, fără s-o ştie, nu ieşise niciodată. Făt-Frumos e un nesăbuit, dar nu unul care îndrăzneşte, ci unul care *cere,* pur şi simplu, cecuri în alb. Singurul cîştig i-ar fi fost *drumul,* dar el îl parcurge cu obloanele lăsate şi privirea aţintită spre destinaţie. Iarăşi fără s-o ştie, este dintre cei care se duc „să aibă de unde veni”. Fără memorie, şi-a pierdut sensul (rostul). A plecat dintr-un răsfăţ, fără curajul de a face faţă muritudinii, şi s-a întors mînat de un dor obscur. Singurul lui cîştig. Mărunt, dar *totul.* Aş zice că „dubla iniţiere” despre care vorbeşte Mircea Muthu este fragilă, neconsumată cu adevărat, tot aşa cum „dublul eşec” e, de fapt, o victorie. În sensul în care, crede Jankélévitch, faptul de a te fi născut e deja o victorie metaempirică asupra nefiinţei. Oricît de infimă ar fi, avem de-a face cu o devenire. Cel care se întoarce şi-a recuperat *futuriţia* şi, deci,

moartea. Reintră în umanitate şi ţine piept, vrînd-nevrînd, destinului. Chiar îngenunchiat, din această perspectivă prinţul e un învingător. Finalul basmului e un *happy-end* aş zice, dacă n-ar fi nefericirea darului dobîndit. Recăpătîndu-şi bruma de trecut, Făt-Frumos face o adevărată călătorie spre locul Tinereţii care, firesc, este acum totuna cu cel al Morţii.

Cred că drumul spre răsărit, apoi spre apus e mai degrabă un tic verbal sau, şi mai bine, o metaforă tradiţională. În fond, indiferent în ce parte ar pleca un om, el merge spre moarte. Plăcerile *trecătoare* la care se dedă în tărîmul de la răsărit spun acelaşi lucru. Ultimul cuvînt e, mereu, al timpului care trece. Moartea îi dă o palmă pentru a se împlini, rapid şi sumar. Ea „loveşte” de obicei. Nimic special. Desigur, s-ar putea divaga pe ideea că e o moarte personalizată - „Moartea lui” - însă acest lucru nu e decît firesc. Pentru că adevărata iniţiere e aceea în *firea* lucrurilor. Prinţul învaţă că nu se poate fugi de Moarte fiindcă aceasta nu e o cantitate autonomă, ocolibilă de unul sau de altul, ci o sumă de morţi individuale şi inevitabile. Morala e că *toţi* mor. Făt-Frumos o „vede” de îndată ce iese din uitarea cea oarbă.

Exilat de bună şi încăpăţînată voie, el trece prin *non-locuri*. Nici unul nu-l întemeiază. Asta şi fiindcă are de la început o înţelegere greşită a nemuririi: o imaginează ca *alt loc* (e forma sa de revoltă destinală) şi ca *stare.* Chiar înainte de a se naşte, se aşează sub semnul nemişcării, refuzînd orice „progres”. El nu făptuieşte, ci *stă.* Cum prea bine remarcă Gabriela Melinescu, străbaterea lumii prin apă, foc, pădure e aproape nemişcată. El *stă în şa,* vitejia fiindu-i greu de identificat şi recunoscut. Ajunge apoi la un loc, static şi el, cu fiinţe îngheţate într-o candidă tinereţe, „fără mişcare”. Condiţia nemuririi, pe care o pune împăratului, e un capriciu. Nu are argumente, e o simplă vrere, o revoltă vidă. Refuzînd moartea, basmul o probează sever şi laconic, el refuză, de fapt, viaţa. Păşind în Valea Plîngerii - experienţă deloc accidentală -, se reînscrie în curgerea destinală a timpului şi, oricît de năuc şi inadecvat, începe să trăiască. O dată cu tristeţea şi limita, intră în umanitate: murind, reuşeşte să nu fie ratatul total. Singura lui operă e una ne-creatoare. Creaţia ca nemurire o ratează, făcutul şi nestarea le arde fulgerător murind. Şi, crede Gabriela Melinescu, accederea la mişcare, viaţă, sinucidere, moarte înseamnă un pas spre tainele necunoscutului: „Nu omul cunoaşte nemurirea, ci omul întreg, divinul format din toate trupurile omeneşti puse unul lîngă altul, însumînd timp existenţial nesfîrşit”. Omul întreg, fiinţa îl recuperează pe Făt-Frumos ca parte. De la bucuria „fericitului” - goală, suspendată, statică şi, paradoxal, trecătoare -, a ajuns la tristeţea „nefericitului”, egală cu căderea în istorie - acolo unde se poate *rămîne* trecînd.

Tîrguiala de la naştere e fin detaliată de Ion Mureşan. Copilul plînge, apelează la *şantaj,* iar împăratul îi răspunde, întristat (el *ştie,* ca orice bătrîn!), cu o amăgire pe măsură. Contractul verbal poate fi încălcat. Ion

Mureşan surprinde, cu umor conţinut, feţele negustoreşti din scena ispitirii (comparînd basmul nostru cu *Tuliman*). Dar copilul negociază ceea ce e de nenegociat. Nesupunerea sa la direcţia destinală nu e curaj. Tîrguiala lui e a megalomanului: cere imposibilul fără a oferi ceva în schimb, ca şi cum ar chiar putea decide asupra naşterii. Îi stă la îndemînă, cel mult, să moară înainte de a se naşte, să rateze succesiunea firească a celor două evenimente. Dar şi-ar refuza astfel viaţa însăşi, cea de după naştere, condiţionată strict de moarte, de moartea intravitală. E greu de susţinut că, pretinzînd nemurirea, prinţul adaugă *ceva nou* existenţei. Acest ceva nou nimicniceşte tot restul. Se naşte numai cine moare - un adevăr de neeludat. Fără-de-moartea nu poate fi condiţie a naşterii - ele lucrează pe culoare temporale diferite, paralele. Să mai spun că „a-ţi depăna propriile urme" ar putea fi „un gest de sinucigaş, dar situaţia nu-l priveşte pe Făt-Frumos. Drumul său nu-i plin de peripeţii, cum crede Ion Mureşan. Se petrece „pe deasupra" şi cu iuţeala vîntului, fără urme. Prinţul se va întoarce la copilărie, singura trăită (deşi nerăbdător şi nemulţumit). Maturitarea creatoare a fost topită, anihilată de uitarea cea oarbă. Întoarcerea sa e singura cu sens, aşa, fără urme cum este. Că în pivniţă îşi caută temeiul e de la sine înţeles. E vorba, în fond, de o reîntoarcere în pîntece pentru a se naşte din nou, cu adevărat, ca muritor: „Moartea Născătoare". Prima sa viaţă n-a fost omenească. Feciorul e, de la primele rînduri, neînduplecat, statornic, „ca o piatră". Are o idee fixă şi secvenţele vieţii sale sînt înscenări. Se îmbracă, spune basmul, „*ca* un viteaz". Nu e viteaz cu adevărat. Drumul e mimat: „s-a dus, s-a dus, s-a dus"; e purtat de calul fermecat (adevăratul viteaz), nu vede, nu pricepe, nu învaţă. Gheonoaia *vine* spre el, spaţiul îi iese în întîmpinare, îl lasă în urmă. El stă. Gheonoaia îl omeneşte „*ca* pe un călător". Din nou „scenerie". „Tinereţea fără bătrîneţe" *locuieşte,* stă pe loc, se preface că nu *vremuieşte.* Între locul naşterii şi locul Tinereţii, prinţul face extrem de puţine: îngrijeşte calul, stă şi se ţine în şa, fugăreşte un iepure. Sînt atît de sumare gesturile vieţii sale, încît bănuiala lui Mircea Constantinescu cum că, de fapt, *n-a avut loc nici o plecare* se susţine. Straniu şi sec, basmul e o înscenare demonstrativă, o păcăleală adevărată. Împăratul, calul, zînele - toţi *ştiu,* ca mai bătrîni ce se află, că fără-de-moartea nu se poate. Comédia are menirea să-l orbească pe neclintitul tînăr pînă cînd ochii i se vor deschide şi *va şti* şi el. Joacă toţi în jurul lui, întristaţi şi privindu-l cu milă, aceeaşi clipă tînără. De la un punct încolo, rămîne singur - calul fermecat, cel care a intermediat vraja şi a avut în sarcină „efectele speciale", îl părăseşte şi el. Singur cu Moartea lui. Adică în cea mai omenească dintre însoţiri.

Vezi şi *Cîntecul lui Leonardo*, Col. Akademos, 1995; *Balcanismul literar românesc*, 3 vol. (*Etapele istorice ale conceptului, Permanenţe literare, Balcanitate şi Balcanism*), 2002.

Nelinişţea eseului. *Eseul - o formă a nelinişţii* (2000), cartea frumoasă a ALINEI PAMFIL, alege să deseneze, în crochiuri aparent discontinue şi nelinişţite/nelinişţitoare, spaţiul eseismului, spaţiu interstiţial, la egală distanţă de cunoaştere şi construcţie, de teoretic şi estetic. Faţă-n faţă cu obiectul ambiguu, autoarea recurge la o ingenioasă şi eficientă formulă a demonstraţiei sale deschise: i-aş spune „înscenare eseistică". Astfel, înainte de începerea spectacolului, de ridicarea cortinei, se transcrie/recită un fragment din replica lui Valéry la dialogul platonician *Fedru* (*Eupalinos sau Arhitectul*). Se explică apoi, cumva din *off*, că un obiect ambiguu, „formă şi materie generînd îndoiala, forma şi materia îndoielii înseşi", a hotărît îndreptarea lui Socrate spre filosofie şi abandonarea sufletului artistic. Se avansează lapidar ideea posibilităţii de a opta pentru chiar obiectul ambiguu, de a locui în spaţiul eseismului. Primul act – *Eseiştii şi interpretarea lucrurilor* – aduce în scenă probe celebre şi diverse de eseu, varietatea şi neordinea avînd a sugera şi ele, ne anunţă o notă de subsol (vocea din culise?), libertatea genului. „Martorii" sînt Al. Odobescu, Valéry, Peter Handke, Virginia Woolf, Octavian Paler, Henry Fielding, Günter Grass, Michel Tournier. Eseul e, rînd pe rînd, dialog nesfîrşit, cutreier printr-un cerc de uimire, coexistenţă a diverselor, interogare a stereotipurilor, punere în cumpănă, antifrază continuă, variaţiune şi paradox, interpretare delirantă. O *Trecere* prin Robert Musil fixează reflectorul cîteva clipe asupra omului aproximativ trăitor în *planul aproximaţiei, al opiniabilului, al mizelor nesigure, al pariurilor riscante*. Actul al doilea – *Teoreticienii şi interpretarea eseului* – are un tablou intitulat *Repere*: un inventar exact, dens, doldora de carte, menit să dezvăluie ezitarea abordărilor teoretice, vinovate de relativizarea excesivă a conceptului, de transformarea sa într-o „prezenţă ubicuă, purtătoare a unui nume golit de sens". Se reţine opinia lui Jean François Lyotard cum că *fragmentul*, modern, comemorează eşecul limbajului, în vreme ce *eseul*, postmodern prin excelenţă, reinstaurează încrederea în aventura expresivă. Postmodernismul se defineşte şi prin capacitatea de a împăca senzaţia de saţ, de preaplin, cu plăcerea de a o sfida prin recuperarea uimirii („cutreier printr-un cerc de uimire"). O nouă *Trecere* numeşte direcţiile de cercetare a genului, intenţiile demersurilor teoretice şi rezistenţa la încadrări a eseului, obiectul cercetat. Următorul act, *Valenţele discursului asistematic*, ajunge la expunerea extrem de curată, de clară a trei *Puncte de vedere* (semnate Georg von Lukács, Theodor W. Adorno, Wolfgang Müller-Funk) printr-un set nou de *Repere* şi un *Contrapunct* (jucat de Roland Barthes şi Francis Huxley), pentru a întîrzia, cu aceeaşi eleganţă şi o remarcabilă expresivitate a „regiei", asupra unor necesare *Concluzii* (printre care: „Esenţială pentru eseu ne pare a fi «mişcarea

privirii» în spaţiul dintre secvenţe, efortul de a crea continuitate, într-un teritoriu ameninţat de fragmentarism."), urmate de o *Prelungire* traversată alături de Borges, Blaga („Relevanţa textului lui Lucian Blaga – *Marele Orb* – pentru teoria eseului constă, în primul rînd, în imaginea instanţei demiurgice aşezate în centrul schiţei de sistem: e vorba de Marele Orb, de Creatorul-Eseist ce caută fără a găsi soluţii, ce se frămîntă, încearcă şi îşi părăseşte proiectele, înaintînd, de multe ori, pe dibuite; e vorba de ridicarea principiului eseismului la nivelul instanţei divine.") şi Musil. În fine, un ultim act, *Valenţele discursului ageneric*, la fel de bine înscenat, încheiat cu *Trei puncte* puse pe Montaigne, Lessing şi Octavian Paler pregătind rostirea epilogului: „mărturisitorii" convocaţi în scenă au vorbit „despre înţelesuri ştiute, dintru început, relative şi imperfecte, înţelesuri trecute într-un discurs, şi el nedesăvîrşit. Un discurs viu, trăit, ce exprimă integral condiţia omenească a gîndirii şi scrierii, un discurs ce formează şirul nesfîrşit al cărţilor eului şi lumii, al cărţilor noastre fireşti; cărţi ce refuză teoria, în numele firescului pe care ştiu, încă, să-l spună".

Am ales această manieră de prezentare a cărţii fiindcă mi s-a părut mai potrivită pentru a evidenţia felul în care a ştiut autoarea să îmbine sobrietatea cu dezinvoltura, cantitatea impresionantă a informaţiei cu nevoia de concizie şi claritate, să sugereze prin chiar alcătuirea cărţii sale complexitatea inepuizabilă şi farmecul eseului. Deschiderea este excepţională, iar cartea se oferă ca instrument de explorat ambiguitatea însăşi ca semnalment al fiinţei gînditoare/rostitoare. Aş mai spune doar că omul lui Fielding nu se aşează la masă să scrie „fără nici un înţeles" (cum traduce autoarea *to write without any meaning at all*), ci, mai degrabă, fără un scop, o ţintă, o intenţie anume. Căci eseul e lipsit nu de înţeles – „înţelesurile" ce-l bîntuie fiind chiar prea multe! –, ci de pre-judecăţi, de iluzia deşartă a unui Înţeles. E, de altminteri, ceea ce demonstrează cartea.

Lumea ca lectură. MARIAN PAPAHAGI este omul de carte, filologul prin excelenţă. Eseist şi critic literar (vezi volumele *Exerciţii de lectură, Eros şi utopie, Critica de atelier, Intelectualitate şi poezie),* traducător de marcă (Luigi Pareyson, Murilo Mendes, Eugenio Montale, Rosa del Conte sînt cîţiva dintre autorii îmbrăcaţi în haină românească), romanist cu greutate, profesor al Literelor clujene şi, nu în ultimul rînd, editor (ca patron al excelentei Edituri Echinox), Marian Papahagi îşi adună cronicile literare, publicate de-a lungul cîtorva ani în „*Tribuna*", sub titlul *Cumpănă şi semn* (1990). Activitatea de cronicar literar este, prin forţa lucrurilor, întîmplătoare, dependentă de apariţia capricioasă şi imprevizibilă a cărţilor în librării, imposibil de gîndit de la început ca sistem. Cu toate astea noua lui carte apare perfect organizată, conectată la marile teme şi direcţii ale literaturii contemporane, crescînd firesc,

încatenat de la o secţiune la alta (*Cîteva repere, Spiritul şi veghea, Lumea ca literatură, Cumpănă şi semn, Literatura nouă*). Şi asta din mai multe pricini ţinînd, toate, de stările şi mişcările criticului în faţa textului. Lectura este sinonimă pentru Marian Papahagi cu acceptarea (asumarea) unei provocări. Cartea celuilalt i se înfăţişează cu semnele şi codurile ei tainice, îi stă în cale, e aproape un obstacol. Cu tot instrumentarul desfăşurat, criticul îi iese în întîmpinare. Consemnează adesea „prima vedere", „prima impresie", fiindcă nu-i sînt străine deliciile „viciului nepedepsit". Confruntarea adevărată e amînată, voluptos, aş zice, cîteva clipe. Însă, întotdeauna cea de-a doua vedere contează, cea analitică, în stare să desluşească „desenul din covor". Demersul critic evoluează centripet, panoramînd mai întîi şi ţintind anume, pe urmă, obiectul studiului. Dotat cu o memorie puţin obişnuită, controlată, desigur, şi întreţinută de biblioteca uriaşă din spatele mesei de lucru, Marian Papahagi probează o rară prospeţime a reperelor convocabile. E în stare să conexeze ameţitor, ca-ntr-o doară, teme, motive, constante, simptome. Ai impresia că lucrează cu un fişier imens, la purtător, în care cărţile citite rezistă în prim plan, active, prezente, curente, oricîte altele noi li s-ar adăuga. Poate atinge oricînd liniştea maniacală şi metodică a filologului (care, în virtutea ştiinţei temeinice pe care o stăpîneşte, poate certa în treacăt rătăciri: „ma lasciamo perdere"), dar nu sfidează niciodată cartea din faţa sa, o primeşte dispus la alchimii complicate care s-o limpezească şi să-i găsească locul în istoria literelor. Combină, decantează, dozează, reglează lentilele pînă cînd poate identifica o coerenţă, un fir, o (de)curgere logică. Înaintează deschizînd uşi în stînga şi în dreapta, răscolind totul. Nu e o critică lină, care toarnă betoane definitive în spaţiul scriptural cercetat, ci una care întoarce brazdele pregătind noi însemînări. Bifurcaţii, ramificaţii, răspîntii, artere secundare sînt abandonate nu fără regret, uneori recunoscut ca atare. Marian Papahagi poate oricînd constela într-un soi de „ubicuitate lectorală", numind înrudiri, vecinătăţi, apropieri, contacte, surprinzătoare de multe ori, valabile întotdeauna. Căutarea echivalentului se declară mulţumită de sine cînd arborescenţa filiaţiilor e bogată.

Citesc o părere de rău, o jumătate de înfrîngere atunci cînd se limitează la o singură deschidere: „… astfel începe una din cărţile cele mai tulburătoare din poezia română modernă *(Elegie pentru floarea seceratǎ)*, căreia, în ce mă priveşte, nu-i pot găsi un termen de comparaţie decît în ciclul *Xenia* din *Satura* lui Montale". Înregistrează întotdeauna „emisiile bruiate", chiar cu uşoară iritare. Îmblînzitorul de texte suferă cînd deschiderile sînt, deocamdată, puţine, deşi salută încîntat vocile inclasificabile, reţinîndu-le pentru colecţia de rarităţi la care revenirile sînt oricînd cu putinţă, pe măsura înarmării cu alte lecturi. Nici un „caz" nu e

clasat şi pus de o parte deşi profesorul nu lasă niciodată lucrurile neîmplinite. Dar e o neîmplinire vie, dinamică, palpitîndă, neastîmpărată şi, deci, perfectibilă. Vreau să spun că nici o carte, nici un scriitor nu sînt priviţi izolat, ca momente suspendate. Fiecare cronică citeşte ori reciteşte toate cărţile autorului, reface drumul pînă la ultima carte, cea aflată în discuţie, stabileşte tipologii flexibile, de o supleţe excepţională. Cartea e aşezată în literatura autorului interpretat, apoi în cea naţională şi, de cele mai multe ori, în cea universală, „cazul" rămînînd în anchetare, completul de judecată critică aşteptînd urmările în regim de foc continuu. Demască „spiritele mai puţin atente", dispuse la tipologizări grăbite, nu ignoră nimic din ce s-a scris notabil despre autor. Rareori polemizează, interesat mai degrabă de *întîlniri* decît de despărţiri de perspectivă, de viziune critică. Citindu-l ori ascultîndu-l pe Marian Papahagi ai mereu sentimentul că rămîi un pas în urmă, că eşti pe punctul de a pierde cadenţa. Ritmul e drăcesc, performanţele sclipitoare. Truda nu se lasă descoperită. Lectura e desfătare, mod de a trăi. Cu sufletul la gură, lacom, nesăţios, dar pedant şi exigent totodată. De aceea, cărţile sale de critică se citesc ca nişte romane. Informaţia bogată, diversă pe care o conţin te invită la o bîrfă subţire, la o clevetire inteligentă care întredeschide uşi secrete. Pe de altă parte, rigoarea aserţiunilor, temelia solidă a afirmaţiilor te fac să te simţi în siguranţă, alături de o călăuză pe care poţi conta. Rar o mai savuroasă pedanterie, o mai naturală desfăşurare de erudiţie, o mai spumoasă exactitate.

Cartea operează o selecţie de cărţi şi autori care i-au vorbit şi pe care s-a pregătit să-i asculte cu lecturile dintr-o viaţă petrecută printre cărţi: „Nu citim niciodată fără trimitere la tot ceea ce ştim dinainte; fiecare nouă carte e reperată printr-o lentilă de cărţi". Iată doar două citate dintr-o carte înţesată de secvenţe memorabile: „o densitate metaforică agitată de sarcasm, o extraordinară capacitate asociativă ce nu se complace în pur hazard şi se compune în viziuni de o evidenţă plastică la îndemînă numai temperamentelor poetice puternice şi o francheţe avînd în ea ceva din impulsivitatea şi candoarea unui *trouble-fête* care strică jocurile gata făcute şi se instalează în mijlocul pieţei discursului cu verbele sale violente şi substantivele sale suave, cu imperativele aiuritoare şi cu oftaturile şi diminutivele lui antonpanneşti, cu smalţurile chineze scînteietoare ale figuraţiilor lui imaginative, transcrise cu migală de caligraf, dar şi cu impetuozitatea sa de artist tînăr şi năvalnic şi cu fineţe şi stenahorie valahă"(despre Mircea Dinescu) şi „nu vitalismul ci melancolia, nu sentimentul fizic al unei poezii în *plein air,* ci acela, surdinizat, al interiorului, dau nota dominantă. Iernile lui Horia Bădescu sînt copleşitoare urgii de sfîrşit de lume, care nici măcar nu mai trezesc instinctele baladistului spre a-l face să se tragă prin vreo mateină rachierie

cu geamuri aburinde, ci împing la claustrare şi dau o senzaţie (de esenţă bacoviană) a unui univers «îngropat de viu». Autorul *Anotimpurilor* nu e nici un poet solar, al ceasurilor extatice ale amiezii, el nu are percepţia mediteranianului, ci pe aceea a omului de sub munte, melancolizat de ploi şi presimţind sfîrşitul scurtei veri, apropierea toamnelor lungi şi a iernilor pustiitoare".

Titlul cărţii îl înţeleg eminescian: *Cumpăna* e sforţarea punctul de a ajunge cerc, niciodată împlinită, dar căutarea valorînd mai mult decît ţinta; iar *semnul* e lectura ca „experienţă care nu caută decît să verifice ceea ce noi ştim de demult". Lumea ca lectură, lectura ca eliberare continuă.

Vezi şi *Faţa şi reversul*, 1993; *Fragmente despre critică*, 2994; *Interpretări pe teme date*, 1995; *Raţiunea de a fi*, 1999.

De la antimemorii la antilumi sau despre farmecul eseului. LAURA PAVEL debuta în 1997 cu *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban* (în Colecţia „Akademos" a EDP, colecţie – iniţiată de prof. univ. dr. Constantin Floricel şi îngrijită de subsemnata – care se poate lăuda cu cîteva debuturi „grele": Ştefan Borbély, Diana Adamek, I. Maxim Danciu, Gheorghe Perian, Mircea A. Diaconu, Ilie Rad, Dina Cocea etc.). În cuvîntul înainte, remarcam atunci premisa conţinut polemică, răspicată din primele pagini („Nicolae Breban este cel mai valoros romancier român al ultimei jumătăţi de veac"), dar şi graţia şi firescul cu care înaintează în teritoriul scriptural, familiaritatea subţire şi tăioasă cu Biblioteca, sobrietatea calmă şi cumva ocrotitoare a interpretării, densitatea senzuală, cărnoasă a stilului academic, încîntarea cu care sînt înregistrate descoperirile. În noua sa carte recunosc deja un stil: sigur pe sine, proaspăt, alert, de o alerteţe care antrenează cititorul într-o cursă cu obstacole dărîmate cu gesturi fulgerătoare, aş zice, pentru a înălţa imediat altele în loc, din pura şi profunda plăcere a comentariului infinit, deschis, labirintic. Fireşte, reţin de la prima ochire o marcă – *anti* – care pare să configureze, să promită o serie de răsturnări ori măcar lecturi incomode. *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic* (2002) începe la fel de tranşant, argumentul descriind dintr-o răsuflare (în tot ce scrie Laura Pavel regăsesc acelaşi ritm trepidant şi antrenant, care te somează să ţii pasul, să intri în joc, să laşi deoparte tabieturi şi locuri comune) „ordinul de luptă": „Preluînd metoda parodiei intertextuale ionesciene, am demontat programatic categoria *absurdului*, văzînd-o ca pe un vortex conceptual creat din ciocnirea mai multor coduri ale reprezentării literare, respectiv teatrale. O concluzie, reiterată succesiv în diversele capitole ale cărţii, este aceea că *absurdul* modern al subiectivităţii transcendentale, revoltată, în mod sisific, ca la Camus, în faţa lumii incomprehensibile, va fi tot mai mult înlocuit la Ionesco prin coliziunea postmodernă, de tip parodic, a

tragicului cu comicul, cu fantasticul oniric, cu miraculosul suprarealist, melodramaticul, goticul şi *sublimul postmodern".* Autoarea îşi propune să treacă „dincolo de sentinţele critice deja clişeizate – încadrabile aproape toate sub o etichetă comodă şi suficientă de tipul: *Teatrul lui Eugène Ionesco este absurd* - şi să dezvolte, în paralel, mai multe premise explicit polemice în raport cu ionescologia franceză, anglo-americană şi românească de pînă acum"...urmărind „restabilirea conexiunilor între poetica modernă a avangardei şi a aşa-zisului absurd şi aceea postmodernă a deconstructivismului şi a alterităţii parodice a textului." Elementul de compunere *anti* nu înseamnă, aşadar, neapărat *împotrivă*, ci punerea sub semnul întrebării a unei prea tradiţionalizate sintagme; o ocolire a locurilor devenite comune, de atins printr-o nouă privire, descărcată de prejudecăţi şi încărcată cu perspectivele ultimelor lecturi teoretice. Adică cu ultimele prejudecăţi în vogă. Nu altceva e istoria culturală - o serie de ficţiuni temporare. Absurdul, fără sens şi fără logică, s-a dovedit, în vremea din urmă, a fi logica însăşi a vieţii omeneşti la această oră istorică. Perspectiva parodic-intertextuală a scrisului ionescian o presimţea deja. Absurdul se mai poate numi astfel, sugerează cartea Laurei Pavel, doar dacă e redefinit ori se caută un alt cuvînt care să acopere aceeaşi realitate ficţional-destinală. Studiul demonstrează că *absurdul* e vorbă goală în accepţiunea sa comună, că devierea, ezitarea, lipsa de sens şi de direcţie sînt trăsături ale unei perspective postmoderne, dezîncîntate şi libere, în căutare disperată, deci foarte omenească, de răspunsuri. Raportul literatură/ficţiune este demontat cu o gamă surprinzătoare de chei posibile, toate depăşind absurdul. Mă gîndesc, într-o paranteză, că etimologia îi dă şi ea dreptate Laurei Pavel: dacă *surdus* înseamnă „neînsufleţit, neînduplecat, necunoscut, nevăzut, ascuns, întunecat, nesupus", *absurdus* înseamnă „neplăcut auzului" (Ionesco cerea insistent un efort înspre muzicalitate şi adîncă armonie), „nepotrivit şi prost", ieşit fără talent din întunecatul *surdus*, fără înclinaţie şi fără ţintă. Literatura lui Ionesco este absurdă doar dacă se ţine seama de dubla mişcare a particulei *ab*, care numeşte şi *conformul*, şi *contrariul*. E o literatură prefăcîndu-se că se mulează pe „întunecat" pentru a-i contura opusul, „lumina", şi ea ivită din acceptarea destinalului cu tragică luciditate, adică, în cele din urmă, cu seninătate. Grecescul *paralogos* (şi *atopos*, cu sens asemănător) are şi el o faţă dublă: e *alături de* raţiune/cuvînt, dar şi *în ciuda* lor. Fără loc anume, gata să-şi întemeieze pe cont propriu unul din petice, din frînturi de înţelesuri, din „fărîme"...

Cu o expresivitate prin ea însăşi convingătoare, cartea vorbeşte despre „ficţiunea" eului hipertrofiat, despre identitatea „englezească" a lui Ionesco (secvenţă absolut remarcabilă), despre morala iudaică şi scepticism, insolit şi catastrofă, donquijotism, fantome şi ruine ale textului, despre evaziunea onirică şi metafizica Anti-Lumii, despre o nouă

poetică a tragicului. Fascinantul personaj Ionesco primeşte nu neapărat o altă partitură, cît una mai vie, mai complexă, cu feţe contradictorii, gata să răspundă unor mize teoretice actuale, să-şi prelungească durata.

Să mai spun că, fiind vorba de generaţia 27, Laura Pavel îşi face o datorie „protocolară", aş zice, din respect faţă de mai vîrstnicii obsedaţi, cu înverşunare inchizitorială, de vina de neiertat a generaţiei cu pricina: trece în revistă aceste mari obsesii despre cantitatea de vină politică a reprezentanţilor ei, însă o face cu bun simţ şi excepţională măsură, fără a uita că este vorba, în cele din urmă, despre o avangardă culturală, exemplară, în spatele căreia s-au adunat prea multe voci cîrtitoare, gata să pună în umbră o operă durabilă prin exhibarea aproape impudică şi mereu interesată a unor trecătoare accente ţinînd de politică. Nu întîmplător, Laura Pavel subliniază anume, de la început, proasta părere a lui Ionescu despre politică şi dorinţa sa de a atinge sensul cu adevărat omenesc, general-omenesc al cuvîntului literar.

În demersul ei, Textul apare mai ales ca fiinţă autonomă, „uimirea hermeneutică" ştiind să traverseze elegant zone încremenite în resentiment şi închipuite tabu-uri. E de reţinut că „Ionescu revalidează supoziţia valorii de adevăr a operei literare, precum şi caracterul revelatoriu şi paradigmatic al ficţiunii dramatice[...] Adevărul ficţional poate fi pus în evidenţă printr-o interpretare a textului literar ca joc de tipul *de-ar fi să fie*". Un fel de pact, de contract hermeneutic funcţionează perfect în spaţiul ficţiunii, uimirea copilăroasă, dar şi adevărul lui *ziceam că*. Aici nu încape minciuna, căci ea e totuna cu ficţiunea. Jocul lui *ca-şi-cum* (Vaihinger) nu e nici fals, nici mincinos. Interpretarea înseamnă pentru autoare explicitarea unui fel de a fi în lume. Căci, cum ar spune Paul Ricoeur, „ceea ce este într-adevăr de interpretat într-un text este o *propunere de lume*, a unei lumi în care să pot locui pentru a proiecta în ea unul dintre posibilii mei cei mai proprii...", deschiderea în realitatea cotidiană a unor noi „posibilităţi de a fi în lume". A interpreta înseamnă „a te expune textului şi a primi de la el un sens mai larg". Este ceea ce face Laura Pavel într-o carte asupra căreia merită revenit. Şi nu ştiu dacă e adevărat, nu am pretenţia că sînt la curent cu tot ce mişcă în presa noastră literară, dar cartea aceasta îmi pare oarecum lăsată deoparte în nesfîrşitele şi fără sfîrşit (adică fără o încheiere demnă de reţinut) polemici şi taclale pe seama lui Eugen Ionescu.

Alfabetul doamnelor *sau fals tratat pentru uzul domnilor.* Orice *fel* de personaj ai alege să-l urmăreşti de-a lungul unui veac (personajul cu mustaţă, personajul pirpiriu ori peltic, personajul cu ochi albaştri...), căderea în subiectivitate şi chiar în „minciună" este inevitabilă. Cu atît mai mult cînd e vorba despre personajul feminin al literaturii române de la

Negruzzi (1840) la Camil Petrescu (1933), de la doamna B. la doamna T., personaj văzut (aproape) exclusiv din punctul de vedere şi după canoanele (respectate ori încălcate) ale bărbatului-scriitor. E ca şi cum despre personajele cu barbă şi mustaţă ar scrie numai şi numai scriitori spîni. Mărturia lor s-ar cuveni cît de cît pusă la îndoială. Observaţia nu e nouă, iar „anomalia” persistă. Poulain de la Barre avertiza: „Tot ceea ce a fost scris de bărbaţi despre femei trebuie considerat suspect, căci bărbaţii sînt deopotrivă parte şi judecător.” IOANA PÂRVULESCU ştie prea bine că „avantajul opţiunii pentru această zonă este că permite simultan confruntarea cu prejudecata literară şi cu cea extraliterară de care e intim legată”, mărturisind că „vizibilitatea personajului în raport cu prejudecata extraliterară, dar cu implicaţii literare va fi criteriul selectării unor personaje şi nu a altora”. Să spun de la început că frumuseţea, remarcabilă, dacă nu de-a dreptul sfîşietoare a cărţii *Alfabetul doamnelor* stă în tensiunea dintre două forţe şi două tendinţe-tînjiri. Pe de-o parte, nostalgia unei sinteze. Ioana Pârvulescu şi-ar dori reconstituirea staturii personajului feminin istoric prin intermediul celui literar. Toate straturile, de suprafaţă ori de adîncime, de la aspect, la moravuri şi gradul de libertate şi pînă la nivelul temperamental, psihologic, psihanalitic, spiritual, sînt accesibile doar prin documente inevitabil trucate. Grilele, criteriile, evaluările sînt croite după calapodul unei societăţi, al unei mentalităţi masculine. Oricît de mult şi-ar dori să păstreze cumpăna dreaptă, autoarei îi lipsesc contrapunctele. Luciditatea sa e vulnerabilă. Părtinirea, molipsitoare. Ca să împrumut titlul cărţii de poezie a Ioanei Pârvulescu, perspectiva „leneveşte într-un ochi”, într-unul singur. Are dreptate că „există o unitate a evoluţiei personajului literar în genere, indiferent dacă e *vir* sau *femina*” şi că separarea lor e inutilă. Însă separarea lor e inutilă fiindcă unitatea e mincinoasă. E o unicale. Personajul feminin construit împotriva prejudecăţilor epocii ori foarte conform acestora nu e unul liber. Prejudecăţile masculine se schimbă, moda privirii acelui unic ochi autoritar îngăduie aparente libertăţi. Personajul feminin/femeia se supune constrîngerilor şi înlesnirilor mereu venite din afară.

Să fac aici o paranteză. Excelentă coperta Ioanei Boştină după o idee a Ioanei Pârvulescu. Un soi de fotografie de epocă. În prim-plan, o femeie delicată, distinsă, un pic arogantă şi suficientă sieşi, dar cu o toaletă, o ţinută, un mers pentru *ceilalţi*; jucate toate cu o privire trist-melancolică, grea. O privire mătăsoasă. *Ei*, întîmplător în fotografie, sînt umbre, fantome. Trec fără să vadă, fără să preţuiască ceea ce există după regulile lor. Femeia – foarte tînără şi foarte femeie – priveşte în faţă şi, cumva, într-o parte. Se priveşte, parcă, în oglinda de dincoace de lumea convenţiilor. În acea privire tăcută se descrie, se verifică, se recunoaşte. Fără cuvinte. Adevărata sinteză e acolo, în ochiul privind înăuntru, ignorînd fundalul social masculin. *Alfabetul doamnelor* e un fals tratat pentru uzul domnilor. Pentru împăcarea lor. Meritul Ioanei Pârvulescu stă în încercarea de a amănunţi „falsul tratat” adăugîndu-i, ici-colo, comentarii printre rînduri, de-codificări. Mai puţine decît mi-aş fi dorit, însă destule ca volumul să fie inteligent, incitant, ispititor.

Desigur, dicţionarul de la B. la T., aproape alfabetic, cronologic şi tipologic, ar merita extins la dimensiunile unei enciclopedii. Fără a renunţa la stilul alert şi la pripirea cuceritoare, şi-ar putea alătura perspective înrudite, ar putea amănunţi deschideri aici suspendate. De pildă, faptul că femeile citeau mai mult, lectura lor fiind una de identificare – se recunoşteau în eroina tînără şi frumoasă – s-ar cuveni discutat din mai multe unghiuri. Citeau mai mult fiindcă le era hărăzită viaţa de interior, în bătăliile publice angajîndu-se bărbatul. Apoi, instruirea le putea creşte preţul o dată cu trecerea de sub tutela părintească sub una maritală. În secolul 17, zestrea fetelor enumeră şi cărţi, promiţînd, indirect, competenţă intelectuală în secondarea soţului şi în educarea progeniturilor. Lectura era de identificare fiindcă femeii i se cerea să *corespundă*, în vreme ce bărbatul putea *să fie*, pur şi simplu.

De remarcat că personajele Hortensiei Papadat-Bengescu, singurele din *Alfabet* beneficiind de privirea unei scriitoare, sînt relativ expediate ca suferind de „moşteniri apăsătoare şi defeminizante”. „Femeea în faţa oglinzei” este femeia de pe coperta cărţii şi cea pe care o caută Ioana Pârvulescu, aproape fără s-o ştie, în cele 150 de pagini de „delicii intelectuale”, cum bine le descrie Nicolae Manolescu. Prejudecata scriitoarei nu era „lipsa misterului feminin”. Femeile din cărţile ei nu sînt „străine”. Comentariul este făcut sub presiunea prejudecăţilor falocrate. Eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu încearcă lucid, rece, cu o uşoară crispare, să se privească singure şi să scape din „casa cu păpuşi”. Prinsă în sarabanda eroinelor create de bărbaţi, Ioana Pârvulescu are o clipă de orbire. Şi ea grăitoare. Şi ea inteligentă şi incitantă. Mă mai gîndesc, apoi, că şi în literatura de după al doilea război mondial ar putea fi găsite prelungiri ale portretelor şi tipurilor din veacul descris în *Alfabet*. Fiindcă societatea totalitară impunea reguli *deopotrivă* bărbatului şi femeii, astfel încît convenţiile eterne, literare şi neliterare, rămîneau, în esenţa lor, neschimbate. Iar femeile continuă să „încurce viaţa domnilor” din cărţi.

Îmi dau seama că n-am spus mai nimic despre carte. Asta şi fiindcă fiecare pagină e doldora de sugestii şi comentariul din marginile unei cronici e condamnat la sărăcie. Vorba lui Chesterton, n-aş putea răspunde provocărilor decît ducîndu-mă acasă să scriu o carte pe aceeaşi temă. Ceea ce şi cred că merită să fie făcut. Fiindcă ar fi multe de povestit despre, de pildă, aşa-zisa „identitate profund naturală” dintre femeie şi floare despre care vorbea Călinescu. Sau despre rolul şi rostul motivelor literare; despre

lauda care ucide, despre sclavia romantică, despre duduci şi arta încondeierii, despre confuzia dintre literatură şi realitate cînd e vorba despre personajul feminin, despre feminitate şi defeminizare, despre misogini şi falocraţie. Şi aşa mai departe. O carte care stîrneşte pofta de taclale şi de încontrări.

Ca o paranteză dezolată. CIPRIANA PETRE debutează cu *Didascalia în opera lui Camil Petrescu* (*ca o paranteză dezolată*) – 2001 - , cartea fiind însoţită de un cuvînt înainte al Sandei Golopenţia. Aceasta din urmă schiţează, sobru şi dens, o istorie a didascaliei, reţine palierele pe care se "joacă" studiul cercetătoarei debutante şi se desparte discret, dar net de cîteva dintre încheierile acestuia (despărţiri la care voi reveni). De la o observaţie exactă, motivînd subtitlul cărţii – "parantezele didascalice" din piesele lui Camil Petrescu stau sub semnul dezolării: "Dezolarea neconştientizată a unei voci auctoriale eminamente narative, care, deşi încearcă prin toate mijloacele să-şi facă simţită prezenţa dramatică, rămîne «condamnată» la un statut marginal, parantetic, căci i se impun limitele unui gen prea puţin epic pentru gustul ei, în locul largilor desfăşurări narative de care ar avea nevoie. Rezultatul îl constituie o specie mixtă, epico-dramatico-lirică, un hibrid purtînd amprenta stilului camilpetrescian: didascalia lui Camil Petrescu." - ,Cipriana Petre trece cu dezinvoltură, deloc inhibată şi cu o doză simpatică de oralitate şi "impertinenţă" (în sensul eliberării demonstrative de idoli clasicizaţi), la inventarierea lor, în încercarea obstinată şi nedispusă să-şi nuanţeze prima impresie de a demonstra ipoteza lansatoare: "narativizarea textului dramatic prin didascalii." Lucrarea e una "tabelică" – numără, calculează proporţii, ponderi, locuri, suprafeţe, experimentează clasificări şi "căprării" ingenioase, reuşind să atragă atenţia asupra unui corpus de texte în stare şi de existenţă autonomă. Senzaţia este aceea de dereticare febrilă şi prea calculată, septică (ocolind – anume – sugestii, nuanţe, adîncimi inefabile), a unui teritoriu în-corporat prin definiţie şi de obicei imposibil de descris în afara "corpului" prim – textul dramatic alcătuit din *replici*. Cercetătoarea enunţă pe nerăsuflate, într-un galop statistic foarte convingător, reuşind să facă palpitante trecerile prin reprezentări grafice, proporţii, procente, grafice şi tabele, tot ce a aflat prin aţintirea privirii asupra didascaliilor camilpetresciene. Studiul e însă suspendat înainte de a se personaliza, stilul însuşi fiind condamnat pentru îndrăzneala de a-şi conserva, şi în teatrul autorului, amprenta. El, studiul, oferă toate datele pentru o cercetare teoretică, neaplicată, impersonală asupra genului subsumat al didascaliei. Unghiurile de vedere sînt bogate, chiar cu o doză de pedanterie uscată. Cuprinsul e mai mult decît grăitor: consideraţii generale, ponderea didascaliilor în dramaturgia lui Camil Petrescu, o

încercare taxonomică (decupînd şi descriind didascalia narativă, de adresare, de rostire, fără replică, redundantă, gestuală, psihologică etc.), tehnicile de racord, iradierea cîmpurilor semantice. Fiecare inventar are o rubrică intitulată "pe scurt", o concluzie care întoarce din condei probele din proaspătul dosar înspre narativitatea excesivă a teatrului lui Camil Petrescu. În ultimele două capitole, *Absurdul comentariilor. Umorul involuntar* şi *Fals tratat pentru uzul interpreţilor dramatici*, cînd ar fi fost de comentat amprenta camilpetresciană, autoarea cade în intoleranţă. Ieşirea din schema tocmai desenată, cu valorări decise şi o siguranţă remarcabilă a liniei, este amendată cu un rictus bătrînicios al frazei. Dacă preambulul promitea o înţelegere fină şi subtilă a unui stil abordat dintr-un unghi inedit, ultimele capitole dau semne de orbire. "Rateul dramatic al unui narator superlativ" pe care-l radiografiază studiul Ciprianei Petre merită, cum o spune Sanda Golopenţia în cuvîntul înainte deja pomenit, *recuperări*, căci parantezele lui Camil Petrescu ar putea fi "salvate şi îndrăgite" tocmai fiindcă ascultă de un stil. Inventarul "gafelor" ar putea fi nimicnicit printr-o mai atentă aplecare asupra comparaţiei ca mijloc predilect (şi teoretizat anume) de cunoaştere. Într-un comentariu asupra prozei camilpetresciene (vezi capitolul *Starea de cumpănă* din volumul *Camil Petrescu. Schiţe pentru un portret*, 1994), descopeream claritatea , limpezimea surprinzătoare a aparent şocantelor comparaţii ale prozatorului. Lucrurile nu se întîmplă altfel în cazul teatrului, iar Sanda Golopenţia o observă cu fineţe. Ridicole şi de tot hazul i se par Ciprianei Petre tocmai didascaliile "interiorităţii", cum exact le numeşte prefaţatoarea, cele permiţînd, prin comparaţii rare, dar foarte limpezi ca gînd şi emoţie, atingerea transei afective, intrarea în rol, mai simplu spus. "Foloseşte cînd vrei să te explici comparaţia. Încolo nimic" – le recomanda autorul propriilor personaje în *Patul lui Procust*. Comparaţia nu închide niciodată, e un început continuu, suspendat, o posibilitate, ea însăşi instabilă şi imprevizibilă. Nici în didascalii ea nu "îngheaţă" actorii în gesturi definitive şi obscure, cum se teme autoarea, ci sugerează o adîncime de atins prin efort liber şi infinită proiecţie a "lumii posibilităţilor". E acel "pe măsură ce" cu care îşi defineşte prozatorul sistemul filosofic. Întemeiată pe ceea ce Bergson numea "simpatie mobilă", comparaţia are memorie, are trecut, ca sentiment estetic, alătură, conexează, caută "istoricul" unei senzaţii, fixînd "un cuplu de echivalenţe sensibile" (*Documente literare*). La Camil Petrescu, are întotdeauna două tăişuri: se rosteşte orgolios ca "moment de cunoaştere", dar conţine în chiar enunţul ei aparté-ul nemulţumirii sale de sine, conştiinţa imperfecţiunii, garanţia pasului următor. Nimic mai adecvat artei actorului, "în progres" şi în neîntreruptă căutare a unei noi nuanţe în compunerea personajului interpretat. Emil Gulianu remarca pe bună

dreptate impresia de "brut, stufos, răscolit, aspectul acesta de *şantier*" pe care îl capătă textul camilpetrescian graţie abundenţei comparaţiilor. Un şantier în care actorul/cititorul este aşteptat să umple singur spaţiile goale şi să recepţioneze exact şi fără putinţă de confuzie mesajul. Dincolo de concretul uneori abrupt al imaginii, stăruie umbra donquijotescă a aventurii cunoaşterii. Nimic hilar sau "de tot hazul" aici. De altminteri, sînt destule semne în cartea tinerei debutante care să arate că, în cele din urmă, este în stare să… recepţioneze mesajul şi că larga disponibilitate pentru reveniri şi "cazierul" intelectual al comparaţiei didascalice îi sînt la îndemînă.

Teze(le) neterminate(1991) ale MARTEI PETREU - neterminate fiindcă aşezarea noastră faţă în faţă cu Textul nu poate fi niciodată definitivă, condiţia cititorului, ca specie, este una de nomad, de călător fericit căci liber - sînt, aparent, o culegere de eseuri de dimensiuni şi cuprinderi diferite, propunîndu-şi ca obiect teme nu doar variate, ci şi divergente. Aparent: o dată ultima pagină întoarsă, mi se revelează strania unitate subterană a cărţii. Stranie, fiindcă pune pe nesimţite în mişcare, tainic, mocnit, pas cu pas, un vîrf captivant căruia îi cazi pradă înainte de a mai avea răgazul să-ţi iei măsuri elementare de protecţie. Jurnal de lectură, într-un anume fel - dezinvolt, rafinat, neînchis în aserţiuni definitive, efervescent, un pic pervers (adică experimentînd *atingeri* inedite, mai puţin obişnuite, ale cuvîntului cu ideea), *Teze(le) neterminate* circumscriu, în fond, o unică temă: cuvîntul sau „întîmplarea noastră cea de toate zilele", cum ar spune C. Noica. Eseurile primei secţiuni - *Afecţiuni elective* - sînt trepte complementare conducînd, prin „tratatul de sofistică", la încheierea din *Epilog,* cea care sugerează cheia foarte atent lucratului întreg. Autoarea îşi apropie texte celebre identificînd, în pledoarii imbatabile, incitatoare la dialog (de altminteri, am citit toată cartea cu senzaţia acută a participării la o „şedinţă" de artă a conversaţiei subtile), aspecte ale impactului cuvînt/sentiment: de la efectele „castratoare" ale cuvintelor iubirii, la Marin Preda, la cele „născătoare", în stare să substituie iubirea însăşi, la Elias Canetti. Demonstraţiile, probe de virtuozitate hermeneutică, sînt impudice, în sensul cel mai fertil al cuvîntului, de loc inocente, făcute în numele unui dosar bogat în depoziţii (citeşte *lecturi*), ca imaginaţie verbală şi vedere plastică remarcabile. Ele sînt urmate, abia în final poţi cîntări cît de firesc, de un „dicţionar de caragialisme" şi unul de sofisme (secţiunea *Parva logicalia*). Tratatul despre sofistică al Martei Petreu inventariază conştiincios „erorile", le clasifică şi exemplifică (extrăgînd probele „materiale" din opera lui Caragiale, Lewis Caroll sau Eugen Ionescu, în principal), se alarmează de frecvenţa lor („scrise sau orale, vorbite sau doar gîndite, sofismele sînt mediul nostru cotidian"), se înfioară la gîndul imperfecţiei demonstraţiilor noastre logice („Faptul că rezultatele

demonstraţiilor logice mi se dihotomizează limpede în adevărate şi false, faptul că eroarea şi adevărul pot interfera atît de pervers îmi pare a fi limita cea mai gravă a logicii şi ambiguitatea cea mai alarmantă a alcătuirii minţii noastre"), însă alarma şi înfiorarea sînt jucate, sînt măşti. „Tratatul de sofistică" e scris cu molipsitoare încîntare: „Sofistica e joc pur şi crud al spiritului, demonstraţie estetică de abilitate a gîndirii"; „capitolul cel mai spectaculos al logicii, partea ei *manieristă,* căci transformă deformarea ascunsă a gîndirii într-o adevărată artă". Mai mult decît atît: „inflorescenţă manieristă din care nu rodeşte nici o certitudine *gnoseologică* sau *morală",* sofistica este salvată de valoarea sa *estetică.* Ne aflăm, aşadar, în faţa unei *tragedii* „simpatice şi umane", chiar mirabile. Că poţi spune orice despre orice este semnul forţei, semnul artei. Hegel poate fi invocat ca martor, şi Marta Petreu o face: „Cînd cineva nu găseşte argumente bune, chiar în sprijinul a ceea ce e mai rău, el trebuie să nu fi ajuns prea departe în ceea ce priveşte cultura sa". Funcţia estetică a gîndirii noastre prevalează. Ea se naşte din cuvînt, e nefericită - fericirea nici nu există fiindcă nu poate fi vorbită! -, dar ne aparţine şi îi aparţinem în modul cel mai adînc cu putinţă. Precum *jocul.* De altminteri, J. Huizinga (în *Homo ludens)* accentua pe caracterul ludic al sofismelor considerîndu-le căutători de ordine într-o lume haotică şi nesupusă. Pentru Marta Petreu, logica însăşi este „o proiecţie nostalgică a dorinţei noastre de limpezime". Dar o nostalgie dinamică, fecundă, „vorbareţă". „Partea Diavolului" - „cunoaştere luciferică" numea Lucian Blaga partea răzvrătită şi contradictorie a minţii omeneşti - este cea care se delectează cu „momirea respondentului spre pură vorbărie" (Aristotel în *Respingerile sofistice,* grila de lectură a Martei Petreu). Un joc vinovat, cum „vinovate" - adică vii - sînt toate *jocurile* omului cînd încearcă să umple goluri care i-au fost sortite. Semn al vanităţii - singura roditoare în sens uman: „Şi putem să ne întrebăm dacă o asemenea trăsătură nu este o *constantă* a speciei umane; în acest fel, viabilitatea operei lui Caragiale s-ar putea explica şi prin faptul că, asemeni *Dialogurilor* platoniciene, *Momentele* surprind şi fixează în forme memorabile această constantă, această invariantă ontică a omului - practicarea sofisticii". Confuzia dintre ontic şi discursiv devine atunci un joc al erorii voite, o artă omenească de salvare din „eterna lumină necruţătoare a adevărurilor totale".

Cum cu înţelesul e greu să te descurci, e preferabilă oricînd împărtăşirea jocului liber al vorbelor. E o iluzie de ordine şi de limpezime. O inutilitate promiţătoare în sensul pe care îl dădea D. D. Roşca inutilului: „omul s-a descoperit pe sine ca fiinţă calitativ deosebită de celelalte vieţuitoare numai în momentul cînd a descoperit gratuitul, creîndu-l". Gratuitul care pregăteşte marele util sau îl promite, măcar. Excelentă în acest sens *Apocrifa secundă.* Un mini-eseu care intră perfect în structura

crescătoare a cărții - nu e doar un capriciu al autoarei „îndrăzneala” de a trimite la Marx acum cînd numele lui intră într-o eclipsă mai densă decît merită. În numitul eseu, ultimul din secțiunea întîi, așadar cel care deschide într-un fel dicționarele de sofisme, Marta Petreu găsește aserțiunii marxiste - potrivit căreia activitatea spirituală e, obligatoriu, una *post festum,* omul trebuind înainte de toate să mănînce, deci să numească - un precursor într-un personaj al *Bibliei.* Din această perspectivă, Marta și Maria întruchipează, prima, utilul îngust, suficient, cea de-a doua, inutilul promițător în ordine estetică. Harnica Marta, cu toată strădania ei de a face ce se cuvine, cu credința ei cuminte, învățată conștiincios pe de rost, nu place lui Iisus. Dimpotrivă, „natura omenească a lui Iisus este măgulită și înălțată de încrederea exaltată, nețărmurită pe care o are Maria în esența sa spirituală”. „Lenea” Mariei e una estetică, deci singura salvatoare. (Să remarc în paranteză „corespunderile” care-i sînt mereu la îndemînă Martei Petreu. *Apocrifa secundă* transferă tipul celor două femei în *Cositul* lui Breugel, citind acolo, față în față, semnalmentele plastice ale utilului și inutilului). Secțiunea *Parva logicalia* se încheie perfect simetric cu un subcapitol dedicat paradoxului - căutare spumoasă și gratuită a unui sens.

Să revin asupra cîtorva eseuri din prima secțiune. În *Hegel și utopia recunoașterii,* Marta Petreu îi re-citește pe Holban, Proust, Tolstoi sau Ibsen prin prisma *Fenomenologiei spiritului* a lui Hegel. Rezultatul e departe de a fi sec. Prețiozitatea goală, mimat savantă e complet străină autoarei. Cu limbajul elevat și diferențiat al absolventei de filosofie vorbește poeta, infuzînd senzualitate fiecărei fraze, pulsînd sînge fierbinte interpretărilor foarte solid argumentate cu lecturi dintre cele mai serioase. Relația erotică este disecată din perspectiva raportului etern fiind una tensională, dureroasă, crizică. Proiectarea idealului slugă/stăpîn, a „canibalismului sufletesc”, *mișcarea recunoașterii* asupra celui iubit, transformarea lui într-un obiect supus servind autoreflexivitatea celui care iubește, orb în afară, ar fi putut apela și la „creanga de Salzburg” stendhaliană ca metaforă a depersonalizării celuilalt, a receptării lui ca întîmplător, dar indispensabil suport al fantasmelor - „visul întrupat” eminescian. „Canibalismul sufletesc” invocat prin Proust își putea găsi argumente și în *Călugărița* lui Roger Caillois - acea insectă care acționează direct sub impulsul afectivității decapitînd masculul înainte de acuplare și devorîndu-l îndată după. Fascinația pe care o exercită insecta la toate popoarele mărturisește o *înțelegere* secretă pentru gustul ei morbid și sugerează rădăcini adînci imposibilei recunoașteri. Recunoașterea cuplului nu e niciodată mutuală, balanța înclină totdeauna într-o parte sau cealaltă. Alături de *Fenomenologia...* hegeliană, sugestii interesante poate oferi și *Lysis* al lui Platon, cele două fiind, în opinia lui Constantin Noica, marile cărți despre *philia*.

Chinul îndrăgostitului, oscilînd între dragoste și amor propriu, este unul verbal, intelectual. În *Marin Preda, cu dragoste și mînie* este identificat chinul nonverbal al eroului primar pentru care cuvintele de dragoste nu au vreun rost, efectul lor fiind, dimpotrivă, castrator: „Ținînd cont de această funcționalitate castratoare a verbului, putem spune că erotica lui Preda este una a tăcerii și violenței, în care dorința se ivește nudă, nemediată de sentiment”. Situațiile psihanalizabile din secvențele de dragoste ale romanelor lui Preda sînt analizate prin prisma celor trei diateze ale iubirii, ale recunoașterii. Aici s-ar putea deschide o paralelă cu trionticitatea persoanei așa cum este ea văzută de Eduard Pamfil și Doru Ogodescu (*Persoană și devenire).* Ființa ca expresie sintetică a trei poli - formal, structural-afectiv și sistematic valorant - este un ideal pe care îl caută și mișcarea erotică. De remarcat, apoi, că *disimularea,* despre care s-a scris mult în relație cu personajele lui Preda în ipostaza lor socială, e o variantă a efectului castrator, una pe dos. La fierăria lui Iocan prețuiește cine deține *cuvintele puterii*. Ilie Moromete știe să potrivească vorbele ca nimeni altul, dar el spune arareori ce simte. Cuvintele sînt bune pentru o paradă publică nu pentru relații intime, acolo unde instinctul ia, tăcut, locul sentimentului și îl pune pe erou în situații disperate. Meșterul la vorbă este, în fond, incapabil să (se) comunice. Nu doar „discursul îndrăgostit” (vezi Roland Barthes) este absent, ci și cel simplu, omenesc. „Gesturile” sufletești ale lui Ilie Moromete sînt sfîșietoare tăceri - scena cu Niculae la serbarea școlară e grăitoare. Un univers intim violent și nonverbal, așadar inevitabil ruinător.

Exactă observația Martei Petreu relativă la varianta „voinicească” și inestetică a bărbatului îndrăgostit din proza românească. S-ar putea vorbi chiar despre o carență națională, despre o „masculinizare” păguboasă a scriiturii în sensul îndepărtării de neliniștea „animală”, de acea zonă nebuloasă, panicat viscerală pe care analizele seci n-o pot capta.

În *De la Oedip la Prometeu,* voința de intelectualitate a lui Elias Canetti e interpretată, convingător, ca succedaneu al setei de iubire. Cel trăind sub „vraja literelor și a cuvintelor” le descoperă forța de a substitui sentimentul, de a valora singure cît cea mai pătimașă trăire. Relația mamă/fiu „dă” ecuații interesante și în *Infernul tandreței* al lui Alain Bosquet, o carte la fel de psihanalizabilă ca *Limba salvată* sau *Facla în ureche,* pe care mi-ar fi plăcut s-o citesc comentată de Marta Petreu.

„În mod firesc, critica literară este datoare să explice pentru orice cititor de ce se întîmplă un eveniment sau altul în spațiul *ontic* al operei literare”. Cu această datorie asumată, autoarea „traduce” *Nouăsprezece trandafiri* a lui Mircea Eliade arătînd unde poate duce „excesul de erudiție”. Desfoliată cu argutie, cartea își pierde farmecul. Jucăria e excesivă și își trădează prea flagrant gratuitatea.

Mă opresc aici. *Tezele neterminate sînt* asemeni unui ciorchine uriaş, ispititor. Rupi o boabă sau alta, deguşti şi comentezi savori, nerăbdător să descoperi osatura secretă a unei atît de bogate construcţii. Şi nu izbuteşti decît să complici labirintul benefic, borgesian, al lecturii infinite. Este şi morala discretă a cărţii - în cele din urmă, *partea noastră* sînt vorbele, jocul lor, nu înţelesul ultim.

Două cărţi despre Cioran sau „România-le”. La mică distanţă una de cealaltă, au apărut două cărţi fundamentale despre Cioran: Marta Petreu, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la faţă a României”* (1999) şi Ion Vartic, *Cioran naiv şi sentimental* (2000). Am citit cronicile apărute în presa literară, unele serioase. Mi-au displăcut total cele care le puneau în aceeaşi oală (vulgaritatea expresiei e intenţionată) nu fiindcă aveau amîndouă aproximativ acelaşi subiect, ci fiindcă se întîmpla ca autorii să trăiască sub acelaşi acoperiş. Amănuntul, cu totul nesemnificativ în împrejurarea numită „operă originală şi autonomă”, punea în umbră subiectul însuşi, de o însemnătate încă neformulată răspicat. Mi-am propus să scriu despre cele două cărţi prefăcîndu-mă că nu-i cunosc pe autori. Mă voi ţine de cuvînt, cu precizarea că lucrul nu e doar extrem de dificil, ci şi surprinzător de simptomatic, îmi dau seama. În istoria lor, românii s-au prefăcut mereu că nu ştiu tot ce li s-a întîmplat *şi* din cauza altora, aşa încît aceşti alţii au putut să-şi desăvîrşească proiectele mizînd tocmai pe această „prefăcătorie istorică”, pe ne-îndrăzneala românească.

Ciudăţenia din titlul acestor rînduri – „România-le” – imită formula utilizată de Mona Ozouf şi Pierre Nora pe frontispiciul celor şapte volume de istorie a Franţei: *Lieux de mémoire. Les France* (sic!). Existenţa mai multor Franţe, funcţie de perspectivă şi de exigenţa actuală care fondează un *trecut* niciodată fondator prin el însuşi, este argumentată prin locurile memoriei, nu prin timp. Locurile durează, timpul curge. În cazul României, gramatica nu-mi lasă libertatea de a arăta că vorbesc despre mai multele feţe ale aceleiaşi Românii, articolul fiind încorporat substantivului. Formula „barbară” *România-le* are însă avantajul ambiguităţii – acel *le* e şi semnul decupat al pluralului, dar mai e şi posesivul (livresc): România *lor*. Oricît de ciudat, spune deodată că există mai multe Românii şi fiecare în parte e a celui care şi-o asumă şi o descrie. Mai mult decît atît, amîndouă cărţile, s-o spun de la început, fac efortul de a sugera exact *rezultanta* care ne lipseşte. Ele sînt adevărate manuale de istorie şi psihologie a poporului român – lectura lor ar putea aduce în prim-planul tinerelor generaţii întrebările necesare pentru a îndrăzni pasul/paşii următori.

Despărţirea de Cioran cel din *Schimbarea la faţă...* (şi nu e singura figură a culturii române care aşteaptă un tratament similar din partea posterităţii) nu se poate face decît după luarea unei distanţe ideologice (în

măsura în care opiniile unui tînăr exaltat şi dornic să şocheze cu orice preţ, să-şi acopere cu vorbe „măreţia” presupusă, constituie elemente ale unei ideologii care să merite ori să pretindă analize şi spaime – mie, recunosc aici, „cazul” Cioran mi se pare disproporţionat) pentru a cîntări, neapărat *contextual* şi cu toată grija, cum singur Cioran şi-o dorea, impactul aserţiunilor sale scandaloase. O face exemplar Marta Petreu. Abia apoi se pot detalia profunzimi metafizice şi descrie „interioare” cioraniene, aşezîndu-l în galeria marilor personalităţi/personaje ale literaturii (române). O face memorabil Ion Vartic.

Trecutul deocheat. Cînd Cioran constata, amar: „Scriitorul care a făcut prostii în tinereţe, la debut, e ca femeia cu un trecut deocheat. I se reproşează veşnic”, cred că avea în minte mai multele sensuri ale „deocheatului”. Trecutul său şi al României interbelice nu e doar nedemn, reprobabil, imoral şi vinovat, ci şi „făcut” ca atare de o privire străină, rea, răutăcioasă şi chiar invidioasă. Străină în sensul ignorării totale (voite?) a unei stări de lucruri care în orice altă parte a lumii explică şi disculpă. Mai mult, comparaţia nu poate fi întîmplătoare la un as al cuvintelor ambigue. Un acelaşi comportament din tinereţe e deocheat şi de neiertat la femeie şi firesc şi acceptat ca inventar onorabil la bărbat. Prin urmare, constatarea trimite şi la cantitatea de discriminare conţinută în epitetul cu pricina...

Să spun de la început – Marta Petreu este un comentator atît de tranşant, de net încît textele sale par mereu obraznice, deocheate, impertinente şi impudice. Poeta a fost adesea descrisă în termeni înrudiţi cu cei de mai sus şi şi-a asumat ea însăşi *neruşinarea* şi *mînia*, logica îi este locul psihic/mental preferat, iar jocurile manieriste – instrumente de disecţie şi situare în spaţiul lumii şi literaturii deopotrivă. În cartea despre Cioran, îi simt netitatea izbucnită dintr-o exasperare. Se vorbeşte pe toate drumurile, la noi şi aiurea, despre devieri de dreapta, legionarism şi aberaţii de stînga fără o (re)întoarcere la texte, la date şi documente, fără a deschide polemica pe o bază informată şi, pe cît cu putinţă, obiectivă. Ca un profesor gata să-şi piardă răbdarea, dar pentru care menirea e mai presus de umori, Marta Petreu ia sub microscop generaţia „legionară” şi o descrie aplicat şi fără reţineri protocolare. O carte aspră, tăioasă, ocolind aproape cu totul compromisurile prin gesturi/fraze bruşte care au obosit să se tot strecoare prin hăţişurile conjuncturale şi superficiale. Extrem de atentă la mai multe priviri posibile, autoarea le „rezolvă” sec şi documentat, cu un patetism conţinut şi părtiniri discrete, una cîte una.

Schimbara la faţă... i-a dat autorului bătaie de cap căci a fost privită cu „ochii unui occidental”, ca secret reprobabil, ca rană supurîndă sub o cicatrice de mult vindecată, fără un efort minim de a înţelege o perioadă din viaţa lui Cioran, a României şi a Europei greu de prins în cîteva

sentinţe mereu grăbite şi „definitive”. Trecutul său politic e pentru Cioran depăşit, adică *trecut* prin ruminarea gîndului matur. Dar nu-i trecut pentru ceilalţi. Căci tînărul filosof suportă o distorsiune dublă – pe de o parte şi înainte de toate, românismul e pentru români *cauză*, nu *efect.* Românii pun în seama românismului lor, pripit şi nediferenţiat, toate neîmplinirile, toate ororile. Alte neamuri îşi definesc prin date arhetipale, etnice, comunitare toate împlinirile, toate izbînzile şi „făcuturile” memorabile şi împlinesc şi fac mai departe pentru a creşte greutatea unei/acestei dimensiuni în ochii omenirii – vezi maghiarismul, de pildă, exemplu oricînd de urmat. Acesta e deja, de multă vreme, un *efect*, o rezultantă a unor împliniri asumate.

Pe acest fundal ne-isprăvit şi foarte critic, intervine iluzia rezolvării rapide, printr-o mişcare brutală, a neîmplinirii româneşti, prin acumularea ne-critică a tuturor tarelor aşa încît poporul cel mic să acceadă la o Istorie cu majusculă. Pe cît de mare dez-amăgirea primului timp, pe atît de mare amăgirea celui de-al doilea. Între două gesticulaţii extreme şi formulate necruţător, se zbate o personalitate ea însăşi contradictorie, solitară şi incapabilă, în fond, de înrolări.

Studiul Martei Petreu porneşte de la perioada de refuz politic, cea dintîi, de opţiune pentru spiritualul pur, afirmată fără echivoc de Cioran, Eliade, Noica. A doua perioadă, cea mai controversată şi mai „periculoasă” (crede Cioran însuşi) e aceea a implicării politice. Cioran tînărul, foarte tînărul, îşi ia în sarcină trezirea violentă, brutală a propriei ţări pentru a fi pe măsura proiectelor lui orgolioase, „imperialiste”. E un comportament al epocii, şi nu doar la noi. Şi nu doar al acelei epoci. Revolta tinerească intră în ritmurile generaţiilor succesive. Ultima perioadă, grea nu doar din vina lui, e cea a desprinderii de un banal, totuşi, gest de tinereţe. *Schimbarea la faţă...*, precizează autoarea, apărea aproape în acelaşi timp cu alte trei cărţi şi era contemporană cu lucrul la cea de-a patra. Argument suficient al caracterului ei umoral şi trecător, nicidecum cotropitor şi exclusiv. Hăituirea lui Cioran e, cred eu, o vină de multe ori mai gravă şi niciodată privită deschis ca atare. Singuratic şi prăpăstios, nedorindu-şi nici funcţii, nici averi, ba nici măcar o slujbă, mulţumit în ipostaza de student etern care nu *are* nimic decît libertatea contorsionată a gîndirii sale „private”, Cioran nu putea fi pedepsit şi manipulat după metode tradiţionale – nu i se putea lua nimic, nu i se putea *face* nimic cînd moartea însăşi îi era gînd firesc. Unui asemenea om trebuia să i se ia chiar posibilitatea de a fi el însuşi. Despărţirea de limba română, de ţară, de compatrioţi e pe cît de deliberată, pe atît de „sprijinită” de urmăritori neobosiţi. Cînd spune mai tîrziu, agasat: „Sînt sîcîit de duşmani mai vechi, care-mi reproşează şi acum convingerile din tinereţe. Acelaşi lucru mi se întîmplă, din păcate, şi dincolo de ocean. Ce tîmpenie! Nu poţi scăpa de trecut, mai ales de un anumit trecut. Ce datorez Gărzii de Fier!

Consecințele pe care a trebuit să le trag dintr-o *simplă ambalare de tinerețe* (s.m.) au fost și sînt atît de disproporționate, că drept urmare mi-a devenit imposibil de-a mai fi campionul unei cauze, fie ea inofensivă sau nobilă sau Dumnezeu știe cum" [...] „Trebuie înțeles totul cu grijă" [...] „Nu mă voi mai întîlni niciodată cu mine", sînt înclinată nu doar să-l cred, ci să citesc printre rînduri o veritabilă tragedie.

Cioran a fost mereu cel care îi scria în 1933 lui Bucur Țincu (personaj care-și găsește un loc luminos în cartea Martei Petreu): „Sunt un om atît de orgolios și cu simțul eternității atît de dezvoltat, încît mi-ar fi imposibil să fac politică. Nu este numai democrația proastă, *ci toate sistemele politice și sociale sînt egal de proaste*" (s.m.). E vorba de o anume structură, de o situare particulară și violentă în expresie față de lumea întreagă. Singura ferită de violențele sale e amintirea lumii copilăriei din Rășinari. Să spun aici că pledoaria în favoarea singularității lui Cioran pe care o rostește Marta Petreu e extrem de convingătoare. Toate simpatiile pentru Germania vizitată în acei ani sînt simpli catalizatori ai voinței exuberante și mereu nesăbuite de a întreprinde ceva uriaș, măreț, delirant pentru țara sa. Nici o clipă nu uită însă să spună/scrie că sînt doar „*anumite* (s.m.) realități" acolo care îi plac. Sentințe de genul „Oamenii nu merită libertatea" sînt expresii ale exasperării, ale nerăbdării tinerești, fără dedesubturi „nedemocratice". O libertate „instituționalizată" nu-i deloc mai bună ori mai rea decît o dictatură dacă nu există libertate interioară și voință de a ieși din mediocritate și din suficiența de beneficiar al unor drepturi pentru instaurarea cărora nu ai făcut nimic. Ieșirea din cumințenie e cea care-l fascinează în modul cel mai natural pe feciorul popii din Rășinari – „neliniște infinită", „grandoare", „exaltare a vitalității" și mîndria de a fi ceea ce ești demonstrată și susținută abia în urmă de fapte (E și cazul particular al lupilor tineri demontînd autoritar „bătrînețea" în numele unei opere care abia de avea să se scrie de acolo înainte – precizează atent Marta Petreu, sugerînd dimensiunea orgoliului unei generații întregi). Exact ce nu au românii și nu au avut niciodată, crede Cioran, căci au fost mereu convinși că țara lor e „cea mai nenorocită țară de pe glob" și, prin urmare, nu-i nimic de făcut ori făptuit. Responsabilitatea etică, revoluția națională, colectivismul național sînt, în fond, proiecte pozitive și utopice. În viziunea lui Cioran, ele se întemeiază pe voință a comunității întregi, pe trezirea unui neam. Oricît de ingenioasă, trimiterea la era Ceaușescu mi se pare forțată. Descrierea ceaușismului e exactă, corectă și foarte pertinentă luată în sine, ca paranteză lungă în corpul cărții. Să spun aici că, ici-colo, lapidaritatea unor încheieri e excesivă – etichete precum „Cioran precursor al lui Ceaușescu", „Eminescu precursor al legionarismului", „Cioran avocat al crimei lui Hitler" sînt doar scandaloase și nesfîrșit discutabile. Întîi și-ntîi

pentru că se oferă ca *etichete* într-o carte a nuanțelor și a decantărilor atente, care excelează tocmai prin finețea cu care îmbină tonul tăios, închis și subtilitatea insinuantă, deschisă.

În toată cartea, sentimentul că te afli la un proces a-tipic e acut. Nu există acuzare și apărare, ci instrumentare pedantă a unui caz rătăcit în chițibușerii avocățești. Marta Petreu vrea să limpezească o dată pentru totdeauna lucrurile și să obțină sentința achitării unui vinovat fără vină. Dar procesul trebuie să fie absolut cinstit, iar vocea ei să fie purtătoarea de cuvînt a „inculpatului" și a posterității sale prelung cîrtitoare, amestec de iubire și ură. Cazul, extrem de complex (Cioran vs România) și cu foarte încărcate culise, obligă la fandări, la mărunte compromisuri, la recunoașteri parțial inventate (prin punerea de accente) înainte de a anula, prin strînsa pledoarie finală, orice vină. Căci „faptul că ideile ei [ale cărții] n-au fost nicicînd puse în aplicare în mod explicit a fost un noroc pentru toată lumea, inclusiv pentru Cioran însuși". Cu alte cuvinte, nu există victime, totul reducîndu-se la presupuneri – care nu intră sub incidența vreunei legi – despre ce s-ar fi întîmplat dacă... sau dacă... La 22 de ani și 7 luni, numărați nu întîmplător atît de exact de Marta Petreu, toate ideile ard, iar „prăpăstiile" sînt la îndemînă. E o circumstanță atenuantă. Dosarul alcătuit de Marta Petreu e metodic pînă la pedanterie și poate umple de invidie orice magistrat. Caută și găsește *istoria* și *geneza* fiecărui detaliu ținînd de cartea lui Cioran. De unde îi vine titlul, care era atmosfera epocii, ce se scria în presa vremii, ce sintagme sau gesturi erau în vogă. Cîteodată am impresia că se lasă furată de plăcerea de a constata că, foarte informată fiind, poate identifica la orice pas „precursori". Nu e prima oară cînd constat siguranța cu care scoate din raft „precedentul", iarăși ca un versat (și foarte expresiv, uneori pînă la pictural) magistrat al ideilor. Fără a avea aerul unui șoarece de bibliotecă (ieșirile sale în agora au mereu ceva auroral, chiar și în cele mai sumbre dintre rostiri), mărunțește tom după tom, ca și cum s-ar teme de suspendarea în rotundul ei inefabil a vreunei idei. Căci descoperirile sale nu indică decît arareori fraude și nu ranchiuna o mînă în luptă. Înrudiri, preluări, prelungiri, ramificări, nuanțări, contrapuneri se adaugă unele după altele ca într-un covor care-și păstrează și nodurile pe față, ca să se știe și să se ia aminte. Să fie *déjà-vu*, *déjà-lu*, *déjà-dit* postmodernist?! Oricum, cel dintîi ar fi de partea ei Cioran însuși, cel care vorbea încîntat despre legitimul „jaf de extaze".

Cum bine spune, chiar dacă, diplomată mereu, șterge toate accentele, „romanul familial" al lui Cioran, proiectul său grandios și delirant pentru România au de compensat cei o mie de ani de grea supunere a Ardealului de către unguri. Unirea din 1918 „n-a găsit soluția optimă, conchide Marta Petreu: una prin care să stingă resentimentele românilor, dar fără să lezeze drepturile legitime și garantate prin tratatele

internaționale ale minorităților". Românii nu știu să fie stăpîni cu forța, de aici resentimentele teoretice. Iuliu Maniu nu vrea să întoarcă ungurilor tratamentul aplicat românilor secole în șir. Gestul lui elegant și democrat nu rezolvă problema. Pentru ardeleni, în plus, administrația românească („regățenească") a însemnat haos și dezordine, nicidecum demnitate în fine dobîndită și siguranță de stăpîn în propria țară. Comunismul avea să desăvîrșească dezamăgirea și se mai pot vedea pînă astăzi urmările greșelilor politice. La sărbătorile naționale, ardelenii se bucură anacronic că pot spune, arborînd tricolorul, „noi sîntem români". Ca și cum s-ar afla încă sub stăpînire străină...

Foarte bine gîndit și scris mi se pare capitolul despre *Doctrina legionară*. Mișcarea e descrisă și demontată etapă cu etapă, text cu text. Sînt arătate cu degetul trucurile propagandistice, vagul revendicărilor, ambiguitatea voită a programelor, efectul acțiunilor concrete, oricît de mărunte, exaltarea trecutului, definițiile „nebuloase", în „termeni de basm".

„În absența unei cercetări istorice și sociologice de tip pozitivist, care să elucideze punct cu punct" nu doar circulația ideilor de factură legionară, ci un întreg secol bulversat, Marta Petreu își croiește curajos drum printre *-ismele* veacului, încercînd să le descîlcească. Partea „cea mai vizibilă" a unei doctrine sau atitudini nu e întotdeauna cea mai pregnantă, cea mai importantă, mai definitorie, ci, de multe ori, aceea care a fost învestită prin „conspirații" ale interpretării și punerii sub reflector. E, adesea, o „regie". Cînd am citit (tradus) cartea lui Ricketts despre anii românești ai lui Mircea Eliade și am gustat luciditatea și calmul analizei, m-am gîndit la obstinația păguboasă cu care își țintuiesc românii personalitățile sub etichete degradante ca pentru a se scuti de obligația și truda de a le cuprinde și continua. Generația din '27 a devenit pentru mulți români de rînd, grație acestei regii falimentare, generația unor ticăloși antisemiți și nimic mai mult, tot așa cum personalități ale deceniului 6 cad sub firma prostalinismului trădător. Definirea grăbită cu *anti* e o modă de pagina întîi a revistelor de scandal. Eminescu și Conta depun în „procesul" Cioran, de pildă, ca junimiști tradiționaliști, antieuropeni, xenofobi, antisemiți. Extremismul e mereu de un singur fel, nu numește *orice* exagerare, orice apăsare pe o pedală unică. Legionarii îl continuă în *necunoștință de cauză* pe Maiorescu?! Continuarea are nume propriu doar „în cunoștință de cauză", altfel e coincidență parțială și rareori semnificativă. Simpatia pentru Ionescu și antipatia față de Eliade sînt detectabile (și cîteodată vinovate prin cursul pe care-l impun demonstrației) și la Marta Petreu. În scrisoarea din 1945 a lui Eugen Ionescu către Vianu, în cuvintele „Nae Ionescu, Mircea Eliade au fost îngrozitor de ascultați", eu nu văd o depoziție de martor obiectiv, ci răbufnirea invidiei și chiar o umbră de delațiune...

Întrebarea despre „legionarismul" unor vîrfuri ale culturii române interbelice mi se pare extrem de dificilă și răspunsul se rotunjește greoi. Vagul doctrinei favorizează, neîndoielnic, preluări deviate. Entuziasmul și avîntul tineresc făceau restul. Intervențiile prolegionare sînt, remarcă exact Marta Petreu, „mai confuze decît laconicele texte ale lui Codreanu", căci, precizează autoarea la un moment dat, „trebuie să spun că nici una din aceste ultime idei [vezi pag. 110] de mare succes nu poate fi socotită rea, nocivă, periculoasă *în sine*; încărcătura fiecăreia este declarat idealistă, nobilă, morală". *Mistica* renașterii naționale, în schimb, nu poate fi decît „pîcloasă și irespirabilă", ca orice mistică. Cum totul e relativ în materie de politică (Cioran o știa prea bine: „Toți oamenii au și nu au dreptate, pentru că totul este explicabil și absurd totodată"; sofismele traduc, neîndoielnic, o mare criză de lehamite). Marta Petreu lasă martorii să vorbească și intervine periodic pentru a atrage atenția asupra unui nou indiciu, asupra unei devieri a cursului ideologic, asupra unei posibile explicații. Schopenhauer, Spengler, Lovinescu, linia ardelenească (de la Școala ardeleană la Octavian Goga, cu un accent inedit și meritînd reveniri pe *Țiganiada* lui Budai-Deleanu), Eliade și Eugen Ionescu, Noica și D.D. Roșca, textele legionare, dar și Nietzsche, sînt martori cu intervenții inteligent instrumentate de autoare grație cărora poziția lui Cioran capătă coerență și *loc*.

Destinul *Schimbării la față...* a fost altfel de la bun început. Deși înclin să cred că „fraze fantasmale și teribilisme estetice" sînt de regăsit și în această carte ca în toate celelalte cărți cioraniene, că, prin urmare, e de discutat și despre ea ca despre o carte în care funcționează „concepția auctorială și estetică, deci ontologia operei de artă și a creației" – căci „bucla" de cîțiva ani pe care pare s-o facă Cioran în teritoriul politicii e prea *altfel* și *în*, pînă la urmă, *dezacord* cu doctrina îmbrățișată și promovată de ceilalți (cum o demonstrează pledoaria finală a Martei Petreu) ca să nu dea de gîndit legitimitatea abordării sale cu aceleași instrumente –, faptul că în epocă e reținută mai ales pentru portretul negativ al României și pentru temperamentul excesiv al autorului conduce la încheierea că impactul ei a fost, vrînd-nevrînd, politic. E meritul indiscutabil al minuției cu care înțelege să lucreze eseista scoaterea la lumină a „codului filosofic" folosit de Cioran, cod grație căruia incoerența și dezordinea dispar dînd la iveală filosofia spengleriană ca model aproape tiranic, dar și posibila situare a lui Cioran alături de aripa extrem critică a romånologilor, alături de Ion Budai-Deleanu, D. Drăghicescu, Șt. Zeletin, Constantin Rădulescu-Motru și D.D. Roșca. „Tonul lui Cioran este același ca în restul cărților sale: asertoric, pătimaș, definitiv. Autorul nu argumentează, nu demonstrează, nu persuadează, nu explică; pe un ton înalt monoton, el denunță și condamnă, în fraze categorice ca ale profeților

din Vechiul Testament, realitatea românească, iar alteori indică, pe tonul imperativului categoric, calea de urmat". Portretul României, sumbru şi neiertător, ar putea justifica includerea cărţii sub specia pamfletului. Cum bine spune Marta Petreu, afirmaţiile lui Cioran sînt pe cît de brutale, pe atît de „aproape adevărate". Paralela cu *Ţiganiada* e ingenioasă şi ar putea fi, cum spuneam, dezvoltată încă şi mai mult – ea e o dovadă discretă că autoarea însăşi înclină spre considerarea *Schimbării...* ca literatură, nu ca manifest politic.

Inteligent atacă Marta Petreu atitudinea *ambivalentă* şi analitică a lui Cioran faţă de străinii din România – unguri, evrei, saşi. Aceştia rămîn, pentru el, o problemă periferică. Răul vine din firea românilor, din incapacitatea de a se înscrie agresiv, năvalnic şi naiv în marşul istoriei. Ambivalenţa lui Cioran vine din atitudinea sa mereu dublă – orice afirmaţie vizînd prezentul se sprijină pe un trecut încă nedigerat. Respingerea sa e *teoretică* şi îşi are rădăcinile în istoria de asupriţi a Ardealului şi a propriei familii. Acceptarea e *practică*, ţine de prezentul relaţiilor sale cu aceiaşi străini şi aprecierile nu ezită să se rostească. Din dorinţa de a aşeza totul în *context* corect, cîntărit atent şi nepărtinitor, Marta Petreu observă că armonia era greu de realizat în România Mare nu doar din cauza ostilităţilor româneşti faţă de nişte minorităţi (stăpînii de odinioară, mai evoluaţi prin forţa istoriei), ci şi fiindcă exista „o anume reavoinţă inerţială a chiar minorităţilor în discuţie, minorităţi care refuzau să se integreze şi îşi manifestau pe faţă regretul după vechea lor apartenenţă". Împărţit între sentimente contradictorii, Cioan îşi oferă voluptatea „de a fi obiectiv cu cei care te-au terfelit, te-au spurcat şi lovit".

Parcurgînd cu răbdare toate feţele *Schimbării...* propovăduite de Cioran în cartea tinereţii sale, Marta Petreu sugerează şi altceva, şi lucrul acesta mi se pare cel mai important – „procesul" intentat lui Cioran de posteritate e disproporţionat, dosarul, prea voluminos, riscă să împotmolească demonstraţiile înseşi. A sosit timpul lucrărilor sobre şi lucide care să extragă esenţialul din masa conjuncturalului şi să catalogheze nişte focare îndelung întreţinute de discordie şi ne-înţelegere. Citite fără prejudecăţi, texte incendiare şi reprobabile se dovedesc a fi ceea ce sînt – polemici cu contemporanii săi. Căci „Cioran *nu* este adversarul *de principiu* al democraţiei", de pildă, subliniază cercetătoarea, ci al democraţiei vremii sale. De citit *Spovedania* reconstituită de Marta Petreu din frînturi cioraniene. Gest, după mine, de infinită delicateţe – într-o carte-proces de mare echilibru, personajul principal se cuvine să-şi rostească pledoaria. *Urîtul ontologic* se impune, în cele din urmă, drept cuvînt-cheie. Fie că i se acordă ori nu, artistul, gînditorul privat îşi arogă dreptul de a fi altfel, de a gîndi şi crea după tipare incomode, scandaloase, apocaliptice, de-a lăsa în seama posterităţii sarcina decantării adevăratului înţeles.

Vezi, neapărat, *Ionescu în ţara tatălui*, 2001, şi *Filosofia lui Caragiale*, 2003.

Despre descîntec. Cartea tinerei cercetătoare CRISTINA ALEXANDRA POP promite, încă din titlu, o mişcare dublă: nesupunere la reguli tradiţionale, cu o doză de abil mascată ireverenţă faţă de locuri comune respectabile şi burgheze, dar şi plăcerea de a se supune, deocamdată, costumaţiei în vogă. Căci *trup@privire.ritm / magie* / pune de la început probleme, măcar bibliotecarilor, dacă nu şi cititorului de rînd, perplex în faţa unor semne cu mai multe lecturi posibile, nici una „serioasă". Jocul magic e subminat/accentuat de dubla condiţie a precizării „elemente pentru o antropologie a descîntecului". E, la fel de bine, subtitlu, fiind scris cu litere mai mărunte, dar poate fi şi supratitlu, dată fiindu-i *verticalitatea*, însă şi *aşteptarea* din semnul final al titlului: /. Cristina Alexandra Pop semnalizează, aşadar, cu fiecare gest, cu fiecare detaliu. Coperta îi aparţine, aşadar *citirea* ei e legitimă. Cartea e urmărită de/urmăreşte posibila *eficacitate simbolică* a unor „întîmplări" omeneşti. Descîntecul are un strat substanţial de ambiguitate pentru a conveni jocului extrem de inteligent al autoarei cu/de-a semnele tainice. Textul ales pentru coperta a patra spune şi el mai multe lucruri deodată. Puterea credinţei care poate asigura eficacitatea descîntecului nu e cea tradiţională şi pasivă. Doctorii ce se lasă exclusiv în seama aparaturii moderne sînt adevăraţii credincioşi, căci renunţă de bună voie la cercetarea proprie, directă, personalizată şi implicată a bolii. Ei *cred*, pur şi simplu, în ceea ce le spune aparatul. Doftoroaia, în schimb, utilizează complice puterea descîntecului, de vreme ce atinge ea însăşi locul bolnav, vrea să pipăie, aş zice, arghezian: „În acest sens înţeleg puterea credinţei şi în cazul descîntatului. Corpul nostru are nevoie de atingere/mîngîiere, de schimb de corporeitate. Dacă raportul cu boala e unul trăit pînă la capăt, şi vindecarea trebuie, pentru a fi eficientă, să fie interiorizată şi asumată".

După un *Argument* el însuşi descîntător, căci autoarea alege stilul confesiv-şăgalnic, uşor glumeţ şi cu o ironie îndreptată generos spre toate ale lumii, aş zice („Am început, aşadar, prin a mă gîndi la posibilitatea decelării unei competenţe - lingvistice? poetice? - de tip magic ce ar fi avut virtutea, cu adevărat „magică", să stabilească o punte de legătură între semantic şi pragmatic. Cum pînă în acest moment n-am descoperit nimic în acest sens, acest aspect nu apare în carte..."), cartea se rotunjeşte în seama cîtorva capitole foarte proaspete ca scriitură, dar şi prin deschiderile pe care le propun cu prefăcută timiditate. Capitolele pot fi, neîndoielnic, citite şi „pe sărite", cum avertizează autoarea cu îngăduinţă, subînţelegîndu-se că e destul de matură (blazată) ca să nu mai creadă, azi, în cititorii-de-la-prima-la-ultima-pagină. Dar e aşa şi fiindcă fiecare capitol e miezul gata să plesnească al unei cărţi rotunde: 1. *Folclorul, între poetic şi retoric,* 2. *Poesis-ul textelor mitico-magice, 3. Despre femeie şi*

alți demoni în mitologia românească, 4. Vedere, privire, otravă, 5. [despre ritm], 6. Trup și vindecare, plus concluziile posibile (7).

Fişele de lectură atentă a bibliografiei se încheie cu dezamăgirea de a nu fi aflat adevărata *specificitate a textului folcloric*: „„...eroarea de principiu a celor două direcții schițate e aceeași; atît Caracostea, în descendență croceană, cît şi folcloriştii influențați de soluțiile lingvistice apofantice sau pragmatice raportează semantismul textului folcloric direct la semnificațiile limbii, suprapunînd astfel şi confundînd două planuri în esență distincte: limbă/text." Autoarea reține sugestia lui Jakobson vizînd existența unei a şaptea funcții a semnului lingvistic, la intersecția celei referențiale cu cea conativă, şi anume *funcțiunea magică, de incantație.* Sugestie utilizată de Mihai Pop cînd propune „utilizarea cu rol magic a cuvîntului". Nu mai clarificată e poziția textului folcloric față în față cu cel cult. Cristina Pop optează, în cele din urmă, pentru „o analiză poetică (fără ghilimele!), care să cerceteze instituirea intimă şi dinamică a sensului, constituirea textului în acel moment prim al creației de sens", fără raportare necesară la lumea empirică şi la instrumentalitatea pragmatică, determinat strict de „finalitatea discursivă internă" (cum o numeşte Emma Tămîianu). „Trăsătura distinctivă a poezei din textele mitice e ontologizarea sensului creat, pornind de la o inițială sciziune radicală sacru/profan şi ajungînd la reschematizarea unei noi lumi, *transsubstanțiate*, înțeleasă ca lume prezentă exemplară."

Să mai semnalez, pentru prezenta invitație la lectură, micul „dicționar" de demoni feminini din spațiul românesc şi încheierea că „implicarea în lumea maladiei a demonilor feminini e posibilă şi *logică* tocmai datorită ambivalenței lor structural-funcționale şi deschiderii spre universul de mentalitate al feminității. Aducătoare de boală sau de leac, surse ale privirii otrăvite sau ale atingerii vindecătoare, chiar şi în ipostaza alterității demonice aceste făpturi rămîn *femei*. Adică ființe implicate atît în acel ceva misterios şi sacru care are loc la hotarul nestatornic dintre viață şi moarte, cît şi în toate micile gesturi ale bine-aşezatei viețuiri cotidiene." Remarcabil capitolul despre vedere/privire, dar şi cel despre ritm. Amîndouă sînt, deopotrivă, studii de sine stătătoare, construind ipoteze în jurul unor subiecte bogate, dar şi posibile răspunsuri la întrebarea dublă de la început: cum poate vindeca o poezie şi de ce e femeia cea care descîntă? Concluziile ar fi că „descîntecul nu e tocmai *poezie*, ci ține de un mod autonom de semnificare simbolică, cel al mitopoezei, ceea ce presupune raporturi aparte ale cuvîntului (rostit) cu universul de discurs. Semnificațiile se metamorfozează pe nesimțite în chiar trupul lumii, cuvîntul *bun* al descîntecului substituindu-se cărnii măcinate de boală, prin intermediul atingerii – corelat ontologic al verbului. Atît în calitate de simbol mistic, cît şi ca *subiect intersubiectiv* al

lumii fenomenale, femeia se află în centrul unei dramaturgii care poate fi înțeleasă, prin urmare, fie ca reiterare a marelui scenariu mitic al morții şi reînvierii, fie drept corupere şi re-donare spre lume a *Leib*-ului. Ochiul şi toate avatarurile privirii, ritmicitatea incantatorie a melosului rostirii, atingerea – toate acestea aparțin prezenței ființei femininului care se produce în spațiul mereu contorsionat al suferinței şi mîntuirii".

Să nu se înțeleagă de aici că e o carte despre fețele feminine ale descîntecului. Nicidecum. Studiul Cristinei Pop ridică întrebări foarte bine articulate despre condiția textului magic, dar e în stare, totodată, să avanseze răspunsuri convingătoare, deocamdată parțiale, lăsîndu-şi loc pentru ample reveniri viitoare. Le aştept cu încredere.

Poezia contra literaturii. Într-o împrejurare festivă şi emoționantă, obligat să vorbească despre sine, ION POP glumea, nu fără o doză de discretă/secretă mărturisire, că i-au fost ursite dintru început două fețe şi datoria de a intermedia convieţuirea lor paşnică. Debutul din 1969 a fost el însuşi dublu, studiul despre *Avangardismul poetic românesc* şi volumul de poezii *Biata mea cumințenie* concurînd în a recomanda, pe de-o parte, un cercetător sobru, în stare să se mişte cu dezinvoltură printre concepte şi să găsească cele mai nete căi de abordare a unei zone literare dintre cele mai rebele, şi , pe de altă parte, un poet delicat şi reticent, retras în filigrane ale unor sentimente abia îndrăznind să-şi asume verbalizarea. Fără a intra, aici, în detalii, să spun doar că această „întîmplare" din tinerețe, trăită mereu la înalta tensiune a menirii asumate, s-a consolidat cu fiecare nouă carte pînă la a deveni marcă destinală şi „înregistrată", căci trăsătura definitorie a scrisului lui Ion Pop este tocmai dubla privire pe care o acordă textelor comentate: una dinăuntru, cu recunoaşteri ale instrumentarului secret al marii poezii, alta din afară, cu disecări la rece ale aceluiaşi instrumentar. Oglindindu-se una în cealaltă, cele două priviri promit de fiecare dată o lectură care-şi subordonează, deopotrivă, finețea cutremurată a unei stări şi tăietura neşovăielnică a unui concept. În sensuri dintre cele mai variate şi mai subtile, viața sa printre cărți a fost/este o mereu reluată descriere a unei bătălii fără învinşi şi fără învingători: *poezia contra literaturii*. Exact cum sună subtitlul cărții sale despre Gellu Naum (*Gellu Naum, poezia contra literaturii*, 2001).

Cuvîntul înainte al cărții explică naşterea ei şi prin nevoia de a ieşi, în fine, din lectura fermecată ori contrariată pe care a provocat-o, pînă acum, poezia lui G.N., chiar dacă scuzabilă, această lectură, căci „procedeul *dictării automate*, presupus ca act magic-întemeietor al poemului, devine, de la un punct încolo, şi un fel de scuză a sfielii: textele ar trebui lăsate aşa cum sînt, orice interogație le-ar scoate , nu-i aşa, din starea inocent-originară a emiterii lor de către eul obscur şi incontrolabil al

poetului". Noua lectură se anunță decisă să identifice o ordine şi un sens, deşi „oracolul a uitat să pună virgule", drept pentru care îşi alege martor pe poetul însuşi, cel care , „nebun" în continuare sau făcînd pe nebunul, şi-a supravegheat adesea „devierile", le-a relativizat şi parazitat, sugerînd, precizează Ion Pop, că „poezia e pretutindeni şi, de fapt, nicăieri în stare pură, că e perpetuu asociată faptului trăit, supusă hazardului, fericitei întîmplări revelatoare". (Să spun aici că *asocierea hazardată a poeziei cu faptul trăit* e inevitabilă şi în cazul unui poet hotărît s-o nege cu orice preț, cum prea limpede s-a putut vedea de către oricine a citit savuroasa carte a Simonei Popescu, în care admirația inteligentă seamănă izbitor cu demascarea, iar labirinticul şi rebelul Naum se descoperă „umanizat" pînă la duios şi sentimental.)

Urmărind pas cu pas evoluția scrisului lui G.N., Ion Pop îi identifică, în final, cu argumente greu de contrazis, cheia: „Lucrul cel mai important şi care califică în chip decisiv poezia lui Gellu Naum este legat tocmai de această coexistență a nucleelor «tari» ale imaginii şi viziunii (şi, la acest nivel, poetul nu are prea mulți concurenți ca îndrăzneală tulburătoare de ordini constituite ale imaginarului, de dislocare radicală a «gramaticii» sale, de noutate a asocierilor dintre cuvinte) cu de-centrări nu mai puțin grave ale structurii, sfărîmată, diseminată în fragmente, în imagini fulgurante, fraze despletite, cu sincope şi recuperări ale rupturilor sintactice într-un fel de urme, reminiscențe, ruine de text. Poemele se încheagă astfel în forme promise subminării încă din punctul de plecare, fragilizate, devenite precare, în consecința unei priviri relativizante, în care scepticismul în fața spectacolului universal face balans cu credința greu de clintit în forța secret-iradiantă a lucrurilor, într-un joc permanent dintre derizoriu şi gravitatea dramatică, chiar tragică, cu perplexitățile provocate de absurdul lumii şi cu iluminările celui care «vede» dincolo de suprafețe, spre adîncuri ori către supra-fețe." O asemenea interpretare îl separă pe Naum de „simpla" ideologie suprarealistă şi-l aşează în descendența înțelegerii automatismului ca radical act discursiv, care „se dispensează, de fapt, de orice interpretare transcendentă, fie ea de ordin psihologic, metafizic sau metapsihic" (vezi Laurent Jenny, *Rostirea singulară*, trad. Ioana Bot), tentînd o „operație de mare anvergură asupra limbajului", o reîntoarcere, „dintr-un salt, în momentul naşterii semnificantului" (André Breton). În comentariul lui Ion Pop, Naum apare conştient de faptul că se află angajat într-o acțiune scripturală periculoasă, că scriitura automată, mizînd excesiv pe subiectivism, se deschide unei de-subiectivări radicale, propunîndu-şi să facă să apară „ceea ce se țese fără ştiința omului în profunzimile spiritului său" (Breton). Oscilația lui Naum între derizoriu şi tragic, între joc liber şi constrîngere somată să-şi decline taina traduce, în fond, conştiința caracterului iluzoriu al libertății şi

absurd al lumii, poezia liberă şi absurdă fiind singura cale la îndemînă de mimat compatibilitatea omului cu datele sale destinale. Nucleele tari ale poeziei sale – cum le numeşte Ion Pop – sînt cele în care , privind abisul comunicării umane, al „rostirii originare", poetul se simte la rîndul său privit. Nebunia e una înțeleaptă, speriată de propriile descoperiri şi încercînd, sub paravanul „libertăților" absolute, să afle urma unei noime. Deşi *utopie* (mai mult *fără timp* pe măsură, decît *fără loc*, crede L. Jenny), scriitura automată este sursa spontaneismului expresiv şi a ludizării poeticului ca metode acceptate de practici pedagogice contemporane, dar şi de exercițiul cotidian al existenței postmoderne, încetînd să fie, aşadar, un simplu experiment trecător. Dacă paradoxul poeziei lui Naum „stă tocmai în simbioza (ce tinde spre osmoză) dintre maxima libertate a dicteului automat care-i stă la bază şi constrîngerile «treziei» ce-l controlează", e de presupus că, într-adevăr, el mizează pe „aşteptarea activă" a poeziei ce se poate ivi de pretutindeni, gata să devină experiență existențială, mod de viață, şi nu pe *receptarea distrată* (W. Benjamin), cea care masifică, în numele scriiturii automate, rostirea umană.

Meticuloasă, chiar pedantă, didactică în sensul înalt al cuvîntului, cartea lui Ion Pop este nu doar un comentariu foarte aplicat şi academic asupra unui scriitor important al secolului 20, ci şi un eseu extrem de expresiv, îndrăznind nuanțări de mare subtilitate şi veritabile recuperări ale unei opere căreia i se facilitează, astfel, drumul către cititorul secolului 21.

Vezi şi *Avangarda în literatura română*, 1990, 2000; *Recapitulări*, 1995, *Pagini transparente*, 1997; *Viață şi texte*, 2001. Dar şi *Dicționarul analitic de opere literare româneşti*, 3 volume deja apărute, pe care îl coordonează.

Despre parodie. Excelentă cartea DANEI PUIU *Parodia în teatrul modern şi postmodern* (2002). Sumarul singur spune cîte ceva despre, pe de o parte, seriozitatea studiului, pe de altă parte, despre dezinvoltura cu care înțelege autoarea să-şi circumscrie subiectul: două uverturi (*Spațiul teatral şi interteatralitatea* şi *Spațiul teatral şi intertextualitatea*), două *prolegomena,* una estetică (*Teatrul şi postmodernitatea*), alta filosofică (*Ironia*). Un capitol despre parodie ca teatru secund, altul despre parodia disidentă (Mrožek, Hável, Bulgakov, Sorescu, Vişniec, G. Astaloş), minicapitole despre parodia mitului/exilului, despre parodia feministă, europenizantă, suprarealistă şi, în fine, un capitol despre „receptarea duplicitară a parodicului".

Pornind de la ideea „memoriei contaminate de subiectivitate" a teatrului, evocată de un George Banu, dar şi de la consolarea că aceeaşi subiectivitate lasă loc „unor splendide reconstrucții imaginare", autoarea deschide discuția printr-o trecere în revistă a diversității fenomenului teatral aşa cum se vede ea în sintezele publicate de revista *„Le Monde".*

Metoda, deşi poate părea, la o primă vedere, prea „uşoară”, se dovedeşte, în cazul autoarei, extrem de riguroasă. D.P. ştie exact ce caută şi ce anume urmează să aibă greutate în corpul propriu-zis al studiului său. Trecerea în revistă nu-i nicidecum o simplă compilaţie, ci o sinteză ţintită, prevestind motivele majore ale cărţii.

Într-o definiţie de dicţionar ceva mai liber, aş aminti că cele trei forme esenţiale de construire a unei opere noi prin deformarea uneia anterioare, de oarecare celebritate, ar fi: *pastişa*, *plagiatul* şi *parodia*. Cea dintîi e opera unui lector subtil, maestru al scriiturii, falsificarea e mărturisită, e un exerciţiu afectuos. Plagiatul nu e decît falsificare pură şi simplă; nici foarte pură, căci vinovată şi pasibilă de pedeapsă, nici foarte simplă, căci speranţa de a trece neobservată o obligă la contorsionări dureroase. În fine, parodia. Intenţia sa deformatoare e ironică, inteligentă, superior excedată de deja-spusele lumii. Se bazează pe fragmentarism, e în stare să culeagă, *en connaisseur,* ce i se potriveşte, ştie să accentueze discret şi elegant liniile acceptînd caricatura şi îngroşări ale originalului, să adauge propriile sale retuşuri, mereu fine, inteligente, dar şi constructiv-blazate, cele care îi vor asigura gradul de originalitate. Cum se vede lesne, parodia e predestinat postmodernă.

Autoarea îşi precizează ferm poziţiile, aşa încît noutatea cărţii sale nu stă atît în liniile personale pe care le adaugă portretului, cît în ştiinţa cu care rezumă ceea ce este caracteristic şi semnificativ pe mai multe planuri (volumul face atingere cu sociologia, psihologia, antropologia în puncte deloc neglijabile) în legătură cu conceptul în cauză. Iată, de pildă, ce se spune apropo de intertextualitate: „Dintre tipurile de textualitate clasificate de Genette în *Palimpsestes*, considerăm că termenul de hipertextualitate (al patrulea tip de transtextualitate) se potriveşte cel mai bine modului dramatic şi, respectiv, parodiei. Hipotextul, în definiţia genettiană, defineşte orice relaţie care uneşte un text B (pe care el îl numeşte hipertext) cu un text anterior A (numit hipotext), pe care se grefează într-un mod care nu este cel al comentariului”. Şi „Hipertextualitatea e un aspect universal al literarităţii. Nu există operă literară care, într-un anumit grad şi în funcţie de cititor, să nu evoce o alta, şi în acest sens, toate operele sînt hipertextuale”. Dana Puiu vede aici doar un dram de adevăr, deşi, cu precauţiunile pe care şi le ia Genette, afirmaţia îmi pare a conţine mai mult decît un dram de adevăr. E de discutat.

Cum în exegeza critică postmodernă parodia îi pare autoarei „mai mult sau mai puţin voit neglijată”, demersul său e şi unul recuperator, atent să nu cadă în excese: „Nu vom cădea desigur în păcatul de a deversa întregul postmodernism în parodie, însă pledăm pentru recuperarea termenului în dimensiunile lui contemporane. Prin *distanţarea ironică*, deşi devalorizantă, Linda Hutcheon nu exclude, ba chiar *include*, în cadrul

parodiei, denumită *ad litteram*, problema *valorii* în postmodernism, aceea a preluării critice care, de fapt, tranşează clar trecutul de prezent.”

Mai reţin pentru rîndurile de faţă doar dimensiunea intelectuală a parodiei, care transformă cartea într-un fin manifest: „Mai mult decît în sursa referenţială, parodia produce ca efect un catharsis al surprizei care nu urmăreşte doar să reactualizeze şocînd, ci vine dintr-o necesitate interioară, umanizantă, aflată într-o acerbă luptă cu alienarea individului. Teatrul ca panaceu prin reflexivitate. Parodia în sine este un spectacol intelectual, artă care nu este indusă individului ca aceea a imaginii mass-mediatice, ci o artă care se cere conştientizată, mult dincolo de facilităţile gratuite, reclamînd un public din ce în ce mai avizat, din ce în ce mai dispus lipsei de confort.” Dana Puiu ştie *să preţuiască inutilul*, dar şi *să viseze*, cum o cere Bergson în primul moto al cărţii, aşa încît rigoarea academică face casă bună cu expresivitatea adesea spumoasă a stilului, nimic nu e abstract şi sec. Ne aflăm în faţa unui *spectacol* incitant care merită (re)citit pe îndelete.

Oameni care au fost. Teză de doctorat la origine, cartea despre Aron Pumnul (*Aron Pumnul. 1818-1866*, 2002) a lui ILIE RAD vine să ne scoată din odihna în Eminescu. Ni se descrie cu detalii dintre cele mai incitante viaţa unei personalităţi despre care ne-am mulţumit să ştim cît scria în biografii eminesciene: e autorul unui celebru (şi necunoscut de cei mai mulţi dintre noi) *Lepturariu*. Colecţia în care apare cartea – *Oameni care au fost* – îmi aduce din nou în minte *fostitatea*, concept propus şi descris de István Király pentru a numi modul în care lucrează posteritatea: *ai fost* numai în măsura în care prezentul se (mai) regăseşte în faptele tale, indiferent despre ce fapte ori înfăptuiri e vorba. Aşadar, mai eşti dacă ai fost cu adevărat. Trecutul şi viitorul tău pot deveni prezentul urmaşilor dacă furnizezi suficiente argumente ale existenţei tale consistente. Dacă uitarea ta s-a întîmplat pe nedrept, chiar dacă nu neapărat vinovat, efortul recuperării va avea efectele scontate şi vei fi repus în circuitul de valori. Asta încearcă să facă Ilie Rad în monografia închinată lui Aron Pumnul. În cazul său, al nostru, mereu întîrziaţi la capitolul inventarierii/valorificării bunurilor culturale, întreprinderea are acoperire fără obligaţia de a forţa înălţimea staturii celui restituit. Istoria literaturii române are încă destule zone necercetate nici măcar din perspectiva îndatoririlor istorice, adică de consemnare.

Revenind la autorul monografiei, e de remarcat pasiunea sa de arhivar implicat, adică de intelectual dornic să parcurgă evenimente culturale prin intermediul marilor biblioteci (în care îşi face veacul cu sîrg de la debutul din *„Tribuna”,* din 1976, încoace) şi prin experienţă proprie de peregrin în căutare de urme mirabile, deopotrivă. Cărţile de pînă acum

(*Peregrin prin Europa. File de jurnal*, 1998, *Memorialistica de război în literatura română*, 1999, *Stilistică şi mass-media*, 1999), precum şi asiduele colaborări la revistele literare, la dicţionare şi volume colective îi probează nu doar hărnicia şi ne-starea, nici ele de rînd, cît acea dorinţă febrilă de situare în miezul lucrurilor care merită să fie consemnate. La fel se comportă şi în relaţiile personale: întîmplător, ştiu cît de corect şi prompt este în vasta corespondenţă pe care o întreţine cu o dăruire cu totul rară azi, atenţia cu care îi înconjoară pe cei pe care şi-i socoteşte prieteni...

Ilie Rad, ardelean fiind, duce gîndul pînă la capăt, asemeni lui Arune Pumnul în descrierea lui Blaga (reprodusă ca moto la capitolul final al monografiei). Lucrarea e organizată cu gîndul mereu aţintit pe nevoile şi aşteptările cititorului, cu o gesticulaţie atent strunită, de profesor înnăscut (dascăl de modă veche prin dăruire şi pedanterie, de modă nouă prin instrumentele la care apelează dezinvolt). Astfel, capitolul ultim pomenit mai sus nu e un simplu rezumat ori o trecere în revistă a „ideilor principale", ci un articol exemplar de dicţionar, oferit discret celor care îşi doresc o informare de cultură generală asupra personajului. Cele 22 de capitole care conduc pînă la această încheiere detaliază, cu strînsă referire la documente pentru fiecare afirmaţie nouă, etapele unei biografii de cărturar format în şcoli din Odorhei, Blaj, Cluj (Liceul Piariştilor), Viena, devenit profesor la Blaj, personaj de prim plan al revoluţiei paşoptiste şi ideolog al ei, exilat în Bucovina. Ziaristul, lingvistul, bibliotecarul]pedagogul, scriitorul, istoricul, traducătorul, teologul se bucură de abordări separate, cu nuanţări şi comentarii solide. Cartea e prevăzută cu un aparat auxiliar de remarcabilă ţinută , cu inventare complete ale operei, cu referinţe critice şi bibliografie, cu ilustraţii şi corespondenţă. Monografia semnată de Ilie Rad este, fără s-o fi urmărit anume, şi un avertisment: ea arată discret, dar ferm cu degetul carenţa în asemenea lucrări a istoriografiei noastre. Aron Pumnul a avut şansa de a fi readus în atenţia prezentului de un cercetător generos, pariind pe minuţie, visînd acoperiri exhaustive ale subiectului/obiectului, interesat de operă şi de om în acelaşi timp, gata să aprecieze truda şi nobleţea intenţiei cînd rezultatul nu e neapărat de primă mărime. O lucrare exemplară în multe privinţe.

Ultime… Nu ştiu dacă volumul *Ultime explorări critice* (2000) a fost şi în ce măsură pus la cale şi organizat de autor. CORNEL REGMAN, între timp, s-a dus să moară puţin. Oricum, aşa cum sînt, „ultimele" conţin subtextual şi o serie de *recuperări.* Înainte de toate, recuperarea făţişă, chiar insistentă, a „ardelenităţii" - adică a unei dimensiuni subiective la un critic care şi-a exhibat de-a lungul celorlalte cărţi, într-o manieră foarte personală, obiectivitatea. Volumul se deschide cu o aproape-odă închinată imnului naţional. *Deşteaptă-te române* al ardeleanului Andrei Mureşanu este asumat aproape patetic pentru versurile sale „deloc convenţionale, cu

profil de efigie", pentru „caracterul de urgenţă al demersului existenţial". Regretul de a nu fi fost romancier sau poet pentru „a vorbi cu deplină acoperire de «fondul spiritual» ce stă la temelia creaţiei" - prezent la începutul convorbirii din 1999 cu Farkas Jenö la Budapesta - e contrazis de cele cîteva pagini despre imn, dar şi de secţiunea *Evocări*. Chiar dacă tîrziu, Cornel Regman a lăsat să iasă la suprafaţă în textele sale ardelenitatea - adică o capacitate anume de a convieţui cu *diferenţa,* transformarea acesteia în declanşator periodic al conştiinţei de sine, spirit gospodăresc în organizarea arhivei intime şi naţionale, deopotrivă, aşa încît creşterile să fie asigurate. O anume voinţă de apropriere, de luare repetată şi uneori „abuzivă" în stăpînire a unor *întîmplări* ardeleneşti este detectabilă în aceste pagini ultime. Aşa se face că, vorbind despre reprezentanţi ai Cercului literar de la Sibiu - Doinaş, Negoiţescu, Dominic Stanca, I. D. Sîrbu -, chiar dacă nu e greu de presupus că a avut acordul celor încă în viaţă, felul în care o face ar putea fi psihanalizat. De pildă, descrie amănunte din viaţa lui Ştefan Augustin Doinaş ca şi cum acesta ar fi plecat departe ori de mult. Reproduce scrisori ale altora cu gestul celui care se spovedeşte, vorbind, aşadar, despre sine. Apartenenţa la un anumit spaţiu şi la o anume configuraţie spirituală pare să-i dea dreptul de a încălca regulile discreţiei. Toţi aceştia sînt, cumva, el însuşi. Fenomenul se repetă cînd pomeneşte, de pildă, despre gruparea echinoxistă: „Cred că nu greşesc cînd văd în gruparea tinerilor de la *Echinox*-ul clujean, revistă studenţească apărută un sfert de secol mai tîrziu, o posibilă înrudire, ca de la părinte la urmaş, cu precedentul nostru". *Echinoxul* apăruse într-un climat propice, o dată cu reviste studenţeşti din capitală ori din alte centre universitare. Naşterea sa fusese posibilă prin coincidenţa unor factori multipli şi complecşi. Relaţia părinte/urmaş e cel puţin discutabilă, chiar dacă *Echinox*-ul era ardelean şi păstra trăsături ale unui anume fond spiritual, iar echinoxiştii îi citeau şi îi admirau pe cerchişti. Dincolo de exagerare, emoţionantă această înclinaţie recuperatoare despre care vorbeam. Debutînd în ruptură cu toată lumea şi întreţinînd abil o anume distanţă, cîteodată teribilistă, dar mereu eficace în ordinea notorietăţii, Cornel Regman simte în crepuscul nevoia re-legării unor iţe, a reconsiderării unor apartenenţe şi filiaţii. Ba, mai mult, a adăugării unor valenţe etnice şi culturale „transilvanismului estetic".

Revenind la cronicar, înclinaţia, plăcerea, programul, ştiinţa de a scrie doar/mai ales incitat de scrisul celorlalţi - critica criticii - îmi aduce în minte o nuvelă din *Antologia prozei fantastice* (nu-mi mai amintesc acum autorul) în care jocul dintre personaj şi ţesătoarea ce se zăreşte la geamul casei de peste drum începe ca un joc - el se amuză că gesturile sale sînt pe loc imitate, maimuţărite, orb şi implacabil la silueta de vizavi. Prins în joc, înţelege prea tîrziu că el e cel care face supus gesturile

sugerate de țesătoare. Că strivește între dinți un păianjen cînd e găsit mort nu-i decît o revanșă tîrzie și inutilă… Cornel Regman riscă arareori ieșirea la rampă în premieră absolută. Preferă să aștepte, cîrtitor și vibrînd de nerăbdare, în culise, să-i lase pe ceilalți să-și dea în petic, dar și să sape primele galerii spre filonul autentic al operei, pentru a irumpe apoi gata să le inventarieze cinic prestațiile scenice, dar și să le ducă măcar cu un pas mai departe intențiile. De aceea, opiniile sale despre opera cutărui sau cutărui autor nu sînt niciodată de descoperit rapid în „vitrina" luminată a cronicii. Acolo sînt disecate cu o plăcere nedisimulată și cu o colegialitate incomodă, deloc predispusă la politețuri și „rafinerii", opiniile celorlalți. La vedere, scrîșnit, gata să prindă în ace orice enunț anapoda, se petrece răfuiala critică. Nuanța personală a examenului critic e sufocată de culorile stridente și pasta nu de puține ori groasă a polemicii. În *Cică niște cronicari…* (1970), sigur că asentimentul cititorului și al adevărului se află de partea sa, promite să-și dea osteneala să coopereze la risipirea „ceții stînjenitoare", „trecătoare, nici vorbă, într-o epocă de clarificări decisive". Deși stilul său e greu de definit ca așezat, calm, senin, iar sintagmele sale mai memorabile s-au născut tocmai din inflamare și pripire, Regman își definea el singur în volumul amintit idealul de cronică drept „*critica de a doua zi",* cea așteptînd răbdătoare să se oprească zbenguiala termometrului critic între glacialitate și năduf. Programul său se înscrie, sugerat adesea, în descendența maioresciană, admirația pentru ironia expresivă, în stare de întemeieri și clarificări, de intervenții tăioase și strict necesare mărturisind, desigur, modelul.

În *Ultime…* e de remarcat o altă discretă gesticulație recuperatorie - criticul nu *judecă* în primul rînd, ci *înțelege.* Îmblînzit, caută împăcarea, visează acordul, identifică motive pentru laudă. Îi pasă de celălalt, gata să îndulcească o frază prea tranșantă (despre Daniel Bănulescu: „Dar să amănunțim puțin înrudirile cu autorii amintiți, cu toate că - nouăzecist fiind - poetul n-ar admite în ruptul capului că teribilismului său i s-ar putea găsi antecedente. Să nu le zicem totuși influențe, ci mai degrabă prelungirea sau, și mai bine, trezirea la viață într-un nou context moral-comportamental"…. Să mai spun tot aici că Regman însuși a parat, prin critica criticii pe care a practicat-o cu atîta aplicațiune, prea ușoara identificare a înrudirilor sale - echidistanța părea perfectă). Gata să ironizeze obiectivitatea, își îngăduie pași personali și piruete gratuite, chiar zîmbetul ghiduș la cine știe ce amintire: „…un pivot fantastic, cel al diavolului coborît (*sau urcat!* - [s.m.]) printre pămînteni". Ba, mai mult, e dispus (pre-dispus?!) la evocări festive, deci fără ghimpi și giumbușlucuri. O dată cu vîrsta, își ține tot mai bine în frîu pana zglobie. Cronica descrie, apreciază, compară, trezește amintiri și se încheie înainte ca cronicarul să fi apucat să înțepe. Aproape comic, ironicul de odinioară iese la suprafață

doar cînd e vorba despre autoare. Scrisorile Monicăi Lovinescu par transcrise anume pentru a ieși la iveală femeiasca ei preocupare pentru o bluză rătăcită. Cînd scrie despre Marta Petreu, poemele dintr-o carte precedentă celei comentate sînt „surate", în cronica la Constanța Buzea abundă diminutivele, volumul Florenței Albu „se întîmplă să fie" unitar, iar la Ioana Drăgan crede că titlul - *Vietăți și femei* - pune semnul egal între cele două „categorii". Dincolo de aceste mici accese, *Ultimele…* sînt de citit pe „linia ondulată, cu suișuri și coborîșuri" a unui sentimental deghizat în cinic, care tocmai se pregătea să se demaște.

Istoria literaturii maghiare din România. 1918 – 1989. Pregătită pentru tipar încă din 1984 (la editura „Kriterion"), cartea profesorului GAVRIL SCRIDON se pune abia acum(1996) la îndemîna cititorului român. „Literatura maghiară din România" (formulare introdusă în 1926 de către profesorul Kristóf György) a făcut obiectul unor lucrări de sinteză în limba română sau maghiară, apărute în România, dar și în Ungaria, lucrări în galeria cărora se așează firesc cea a profesorului clujean. Iată-le pe cele mai importante, în ordine cronologică: Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*, 1919-1929 (Cluj, 1930); Söni Pál, *Istoria literaturii maghiare din România*, în limba maghiară (E.D.P., 1969); Kántor Lajos, Láng Gusztáv, *Literatura maghiară din România între 1944-1970*, tot în maghiară („Kriterion", 1971 și 1973); Dávid Gyula, Marosi Péter, Szász János, *Istoria literaturii maghiare din România*, manual pentru clasa a XII-a, în limba maghiară (E.D.P., 1977); Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România*, 1920-1980 („Kriterion", 1981). *În Istoria literaturii maghiare*, apărută la Budapesta, este inclus capitolul „Literatura maghiară din România", iar Pomogáts Béla semnează lucrarea *Prezent în literatura maghiară ardeleană* (Budapesta, 1987), și un capitol despre „Literatura maghiară din România" în volumul *Literatura maghiară mai nouă, 1945-1981* (Budapesta, 1982).

Istoria literaturii maghiare din România, se cuvine spus de la început, nu este neapărat și în primul rînd o *istorie* a literaturii, ci, mai degrabă, un dicționar de scriitori maghiari din România, o panoramă de personalități, destine, opere, nu de idei. Perspectiva istorică este sumară și cumva exterioară, marile răsturnări istorice sînt arareori privite în profunzimea consecințelor lor în plan spiritual, cultural, rolul nuanțat pe care l-au avut asupra evoluției unei literaturi este aproape trecut cu vederea, tot așa cum criteriul estetic este aplicat parțial, fragmentar, monoton ca formulare și expediat în stereotipii. Lecturi sporadice, acumulate în timp - autorul se declară, de altminteri, un nespecialist, un simplu frecventator, de-a lungul anilor, al literaturii maghiare -, sînt supuse, în final, unei minime organizări, deliberat convenționale.

Impresionantă este, mai ales, cantitatea de informație, bogăția datelor bio-bibliografice, cititorului rămînîndu-i în sarcină identificarea liniilor de forță operînd în spatele volumului uriaș de informații.

Reacția profesorului față în față cu viața și opera celor aproximativ 125 de scriitori maghiari inventariați este, aș spune, una de îndrăgostit ori de colecționar împătimit. Reține orice detaliu biografic, fără deosebire, totul e important pînă la nivelare. Textele comentate predilect sînt cele despre natură, în registru minor, și despre iubire. *Locul*, atitudinea față de ele, este fără nici o îndoială o obsesie și, deci, o trăsătură definitorie pentru maghiarii ardeleni, însă citatele selectate sînt receptate ca pasteluri lacrimal-impresioniste ori ca însemnări șăgalnice de album de familie, spunînd prea puțin despre configurația și ambițiile unei literaturi distincte. Înduioșat, lăsîndu-se în voia sentimentelor cu o îngăduință și o generozitate care i-au fost toată viața caracteristice, autorul antologhează (citatele copioase redate în versiune românească au calitatea și utilitatea unei veritabile antologii) și frînturi pîndite de ușurătate incapabile să funcționeze ca semnalmente și simptome. Chiar și comparațiile sînt prea grăbite să propună mari vecinătăți, nefundamentate estetic (Cutare poezie, de pildă, trimite la Eminescu doar fiindcă numele iubitei este asociat celui al mamei, tot așa cum schița premergătoare unui roman al satului legitimează, în viziunea autorului, invocarea numelui lui Liviu Rebreanu).

Voința neînrolării („Neutralitatea mea a fost, astfel, aproape absolută și, tocmai de aceea, rămîne, în chip paradoxal, subiectivă; procesul critic și de evaluare istorico-literară nu scutește pe nimeni de un anumit subiectivism") duce la detașare excesivă. Nici o *problemă* - și literatura maghiară, cu precădere cea din România, este una problematică - nu e atacată frontal, tranșant. Simplele aluzii, multe cu totul obscure pentru un necunoscător al istoriei Ardealului, sînt insuficiente pentru a lămuri un *caz* de o însemnătate greu de ignorat. Efortul de a privi dinăuntru - ca un îndrăgostit, cum spuneam - lăudabil în multe privințe, fiindcă umanizează seaca avalanșă documentară, disimulează nepermis de mult și eludează piscurile. Magma caldă, disimulatorie, mereu în quasi-ilegalitate, a scrisului maghiar din România este străpunsă de cîteva constante și obsesii de o importanță covîrșitoare pentru înțelegerea lui. Ele stăruie fantomatic în fundalul lucrării, e adevărat, dar nu-i devin niciodată obiect de studiu.

Cartea lui Gavril Scridon n-a fost revizuită după 1989, cînd s-a procedat la aducerea ei la zi, așa încît, poate și cu o intenție ironică, sînt lăsate neatinse fraze despre societatea socialistă, despre omul nou, este lăudată orientarea marxistă și sînt incriminate tendințele „capitaliste" etc. Doar preambulul lucrării tranșează net: „Unii scriitori maghiari de la noi, cărora edituri de stat românești le-au tipărit zeci de titluri în milioane de exemplare, au găsit că este bine și la modă să nege cu vehemență binefacerile trecutului apropiat (unii cu talentul oarecum secătuit) și să se

plîngă, pe la toate porțile, de genocid cultural, de hăituire etnică, laitmotive convenabile în iluzorii valențe politice". Această precizare, alături de altele, foarte concrete, cum ar fi apariția în 1969 a Editurii „Kriterion" pentru minorități, instituție de stat care avea să tipărească, doar între 1970 și 1980, peste 1200 de titluri în limba maghiară, toate marile edituri românești publicînd și ele alte zeci și sute de titluri în aceeași limbă, toate acestea, așadar, sînt dovada că Gavril Scridon nu numără întîmplător atît de meticulos cantitatea de opere proletcultiste semnate de autori maghiari și că este conștient de oportunismul funciar al minorității maghiare. Orice atitudine partinică, orice „afiliere" a acesteia poate fi suspectată. Cel mai adesea e un mijloc, nu un țel, înscriindu-se în țesătura largă a subversivității, dimensiune logică istoric și psihologic a spiritului maghiar. Așa se poate înțelege de ce maghiarii au putut părea sau fi mai bolșevici decît rușii, mai fasciști decît nemții, mai democrați, să spunem, decît americanii. O voință de a fi maghiar cu totul remarcabilă căreia Gavril Scridon nu-i dezvăluie reversul. Români, croați, evrei, slovaci, germani s-au lăsat „fagocitați" declarînd cu entuziasm „am devenit maghiar" (e cazul unui scriitor cuprins în *Istorie…*). Nevoia de apartenență la o entitate colectivă durabilă, care să contracareze fragilitatea destinului individual - caracteristică generală a ființei - își găsește uneori împlinirea în superbia maghiaritudinii.

Este la fel de adevărat că minoritatea maghiară acționează, oriunde s-ar afla, catalizator în perspectivă etnică. Circumțesîndu-se în firul de mătase al trufiei apartenenței, ea se constituie inevitabil în „corp străin" acutizînd reacția unui organism pînă atunci quasi-somnolent, obligîndu-l la conștiință exacerbată de sine, la veghe, cîteodată chiar și la gesturi „proleptice". Este paradoxal maghiaritudinii - adjudecîndu-și în absolut dreptul la identitate națională, își relativizează vrînd-nevrînd condiția, celelalte, la fel de legitime, identități naționale găsindu-se somate să se manifeste și să-i contrazică unicitatea. Își secretă, astfel, singură și neobosită, antidotul.

Puține nații au o atît de puternică, de persuasivă și cîteodată exclusivistă (gata de excese) nevoie de a-și clama *diferența*. A explica, a interpreta se spune în maghiară „magyarázni" - maghiarul își asumă lumea, o asimilează pentru a înțelege. Înțelegerea maghiară înseamnă asimilarea celuilalt în mod firesc și nu se teme de posibila anulare a lui. Tot așa se explică absența temporară a simțului critic pe care Gavril Scridon o observă la scriitorii deceniilor următoare primului război. O capacitate exemplară de organizare, de mobilizare a făcut ca literatura maghiară „din Transilvania" apoi „din România" să se constituie aproape instantaneu, să fondeze asociații, reviste, grupări și direcții. Chiar dacă, în mare, evoluția literaturii maghiare din România respectă etapele literaturii

europene (universale) din aceeaşi perioadă şi se regăseşte în periodizările literaturii române, de pildă, cu căutări şi izbînzi estetice de aceeaşi natură (lucru remarcat pe bună dreptate de Gavril Scridon, în cîteva rînduri), ea, literatura maghiară din România, are un scop suprem, căruia i se subordonează toate celelalte - chiar şi criteriul estetic - acela al durării, indiferent prin ce mijloace şi totdeauna dirijat. O nevoie de număr, de cantitate absolut explicabilă la un popor mic şi singur. Fiindcă formula propusă de Markó Béla în revista „Korunk” (vezi antologia *Cumpăna*, 1994), aceea a „existenţei comune a existenţelor separate” spune mai mult decît pare şi e mai mult decît o subversiune cu substrat politic. Ea vorbeşte şi despre permanenta existenţă dublă, scindată, frămîntată de paradoxuri a minorităţii maghiare: nostalgia Răsăritului, a izvoarelor (mituri, istorii legendare, harnic popularizate, vorbesc despre vechime şi faimă, cîteodată inventîndu-le cu seninătate) coexistă cu ambiţia excelent susţinută a europenismului. Transilvanismul (bine definit de Gavril Scridon, deşi, poate, prea puţin nuanţat:„Transilvanismul reprezintă o doctrină cu evident substrat politic, care subliniază autonomia culturii ardelene pe baza existenţei unei conştiinţe, a unui suflet ardelenesc specific. Doctrina transilvăneană, în laturile ei progresiste sau confuze, s-a constituit pe două coordonate: de spaţiu geografic şi de timp. Coordonatele geografice ale doctrinei sînt oferite de peisajul Transilvaniei, fără egal ca frumuseţe, peisajul acesta trebuie iubit şi cultivat şi pentru faptul că el reprezintă pămîntul natal. Peisajul ardelenesc a fost leagănul, de-a lungul veacurilor, al vieţii sociale şi a produs o spiritualitate cu totul specifică, o mentalitate proprie. E vorba despre geografia aparte, nu numai fizică, ci şi morală. Coordonatele istorice ale teoriei le oferă ideea că, din vechi timpuri şi pînă în secolul XX, ungurii din Transilvania n-au trăit izolaţi, ci laolaltă cu românii şi saşii. Această convieţuire a fost marcată de influenţe reciproce, ceea ce a dus la apariţia unui spirit specific locului, la o concepţie proprie despre lume /…/. Transilvanismul prezintă însă şi elemente negative. Înainte de toate, conceptul de suflet sau conştiinţă ardeleană este foarte vag, chiar confuz. Iar autonomia, în primii ani, are un obiectiv clar: izolarea în general de viaţa politică a României”) este exaltat pe cumpăna dintre conştiinţa apartenenţei la maghiarime în întregul ei şi conştiinţa diferenţei indiscutabile pe care existenţa alături de români şi saşi a adîncit-o. O neputinţă de a fi ceea ce eşti provocată de teribila dorinţă de a fi ceea ce eşti. Limba maghiară are nevoie de recunoaşteri permanente, de susţineri şi impuneri fiindcă este, într-un anume fel, orfană. Nici una dintre marile familii de limbi europene, romanică, germanică, slavă, n-o adoptă. De aici nevoia „romanului familial”. Limba maghiară vrea să fie *împreună* temîndu-şi paroxistic singurătatea şi singularitatea şi fiind, de aceea, condamnată la izolare… Toate acestea pot fi citite printre rîndurile lucrării

lui Gavril Scridon şi respiră din fiecare pagină a scrisului maghiar de la noi.

Lucrarea împarte literatura maghiară din România în două epoci distincte. Perioada interbelică este descrisă în două mini-prefeţe: *Începuturile vieţii literare* şi *Dezvoltarea vieţii literare* (precedate de două file de Perspectivă istorică, de fapt o bibliografie analitică a subiectului). Necesitatea regrupării culturale de după Marea Unire face ca, în condiţiile generoase ale României interbelice, să apară peste 130 de ziare şi reviste în limba maghiară şi să se tipărească, în doar primii cinci ani, 1106 de titluri, dintre care 258 de literatură beletristică. Situaţia politică de după „înmormîntarea vechii Ungarii la Paris” (Trianon) - cum este percepută Marea Unire de un scriitor maghiar - este contracarată de o rapidă reaşezare a forţelor sub semnul aceluiaşi obsesiv ideal al „autonomiei naţionale”. Manifestul *Glasul care strigă*, semnat de Kós Károly în 1921, merita, poate, un comentariu mai detaliat. E punctul de plecare al unui întreg şir de manifestări şi atitudini şi firul roşu al scrisului maghiar din România, chiar dacă esteticul va cîştiga curînd locul ce i se cuvine şi, periodic, se probează interesul pentru literatura română sau săsească. Apar atunci două reviste cu redacţii mixte, româno-maghiare („*Aurora*” la Oradea şi „*Cultura*” la Cluj) menite a servi cunoaşterii reciproce.

Sunt prezentate succint grupările de pe lîngă *Helikon* şi *Korunk*, ambele apărute în 1926; se comentează pe scurt „Întrunirea de la Tîrgu-Mureş” (1937) şi priorităţile culturale şi etnice pe care le ia aceasta în discuţie. Autorii propriu-zişi sînt grupaţi pe genuri literare, respectîndu-se, în mare, criteriul cronologic. A doua secţiune are în vedere *Literatura maghiară din România după 1944*. Producţia literară este impresionantă, autorii maghiari fac faţă „din mers” cerinţelor noii lumi - uluitoare această adaptare de „volbură” la situaţii inedite, dezechilibrante pentru alţii. Literatura maghiară din România are toate condiţiile necesare dezvoltării: reviste, edituri, teatre, radio şi televiziune, şcoli. După perioada proletcultă, spiritul critic se accentuează, exigenţa sporeşte. Fişele de autor sînt organizate din nou pe genuri literare. Toate numele semnificative ale perioadei 1918-1989 sînt cuprinse. Orice carenţe ar putea fi descoperite - şi la o lucrare de asemenea anvergură ele sînt inevitabile, în mare parte - este sigur că cititorul român, dar şi cel maghiar au acum la îndemînă o carte de referinţă. Faţetele pe care le dezvăluie autorul sînt incitante şi acţionează ca o invitaţie la lectură. Foarte multe titluri au apărut de-a lungul anilor în versiune românească, aşa încît obstacolul limbii a fost anulat. Cunoaşterea reciprocă, de necesitatea căreia sunt/par adeseori convinşi scriitorii maghiari, este o temă stringentă a epocii actuale. Literatura maghiară se cuvine abordată la două niveluri de lectură - unul, cel firesc, ţinînd seama de criteriile valorice ale esteticului (cele mai bune dintre operele scriitorilor maghiari de la noi aspiră cu totul legitim la

universalitate); celălalt, special, descoperind, dincolo de măşti, psihologia unui neam şi furnizînd răspunsuri adecvate. Deocamdată, în acelaşi spaţiu şi în cadre socio-politice identice, e vorba de două culturi paralele, comunicînd perfect doar la nivel individual.

Vîrste critice. Deşi trecerea dintr-un mileniu în altul e pură convenţie calendaristică, bine întreţinută ea capătă greutate, se întrupează, aş zice, şi îşi creează efectele. Unul dintre ele este întrebarea despre rosturi. Mileniul nu e o dimensiune temporală neglijabilă, mai ales pentru omul contemporan deprins să sesizeze transformări ale lumii înconjurătoare şi în trecerea de la o miime de secundă la alta. Aşadar, odată instaurată, trecerea dintre milenii impune demarcaţii, remanieri, inventare şi identificări de simptome. Aşa se face că, oricum legitimă, întrebarea despre rostul criticii literare (al literaturii, în genere) nu e întîmplător subiect de pagina întîi tocmai acum.

Dacă e adevărat că se citeşte tot mai puţin – şi e adevărat, în ciuda periodicelor argumente că nu-i totul pierdut –, criticul, acest încăpăţînat personaj al erei postmoderne, a devenit din directór al lecturii publice ultimă rămăşiţă/ultim bastion a(l) unei profesiuni anacronice – lectura. Aşa stînd lucrurile, rostul său creşte, de la un punct încolo, aberant. Căci trebuie să citească mai abitir ca altădată nu doar fiindcă scriitorii continuă să existe – şi ei pe baricade, în luptă inegală cu alte mijloace, mult mai comode şi mai colorate, de distracţie/distragere (aceasta din urmă întoarsă la sensurile sale originare – *sfîşiere*, *sfărîmare*, *despărţire*, *alungare*, *smulgere de la sine*, *dezbinare*, *zădărnicire*, *vînzare cu amănuntul*...), ci şi fiindcă, paradoxal, pe măsură ce scade numărul cititorilor, numărul scriitorilor creşte – văd momentul culminant al unui procent zdrobitor de scriitori producînd puhoaie de cărţi pentru o mînă de criciti-sortatori excedaţi, reduşi la gesturi schematice şi buimace. Unde mai sînt vremurile cînd citeai şi reciteai pe îndelete o carte, să-i deguşti toate savorile? Cantitatea cere viteză, iar viteza, vrînd-nevrînd, superficialitate. Ziceam în ancheta de la *Vatra* a „clubului cronicarilor literari” că ar fi de presărat pietricele, ca-n povestea celebră, pentru cititorul obişnuit rătăcit printre tarabele stridente, gemînd sub cărţi. Dar mă amăgeam cu bună ştiinţă, acest cititor obişnuit e pe cale să dispară. Pot imagina cu teribilă uşurinţă un scenariu al viitorului apropiat – mulţi scriitori scriu necontenit, aruncînd priviri fugare peste umăr celor ce scriu şi ei în imediata vecinătate, critici citind şi comentînd necontenit pentru cîte un singur cititor – autorul cărţii comentate – ori pentru un grup din preajma acestuia, în timp ce restul imens al lumii picoteşte la telenovele ori zburdă internetic... Obiectivitatea criticului e, inevitabil, tot mai îndoielnică pe măsură ce creşte bizareria gestului său. De aici tot mai acuta urgenţă a

mărturisirii – nevoia de a povesti în lungi paranteze despre relaţia lui cu cărţile şi despre cronica literară tot mai specială, mai personalizată, mai stranie. Criticul îi seamănă nebunului dintr-un poem al lui Camil Petrescu, cel alergînd cu răsuflarea tăiată pe el însuşi să se prindă.

Despre toate acestea şi multe altele, de comentat la fierăria lui Iocan dintre milenii, în cartea lui ION SIMUŢ, *Arena actualităţii* (2000). Criticul orădean (îmi displace epitetul geografic, însă aici vrea să spună că una dintre vocile critice cele mai serioase ale momentului *nu* se aude din capitală, chiar dacă gloriile provinciale sînt recunoscute, încă, doar după asidue navete la Bucureşti) impresionează prin tenacitatea ardelenească a proiectului său. Repetatele mărturisiri în marginea cronicilor sau cărţilor sale sînt impuse deopotrivă de o nevoie interioară, pomenită mai sus – hărnicia sa imperturbabilă ar putea părea suspectă fără aceste precizări, dar şi de neînţelegerile periodice pe care le stîrneşte tocmai sobrietatea oarecum pedantă a intervenţiilor sale („Agreez directeţea mai mult sau mai puţin tăioasă a opiniei, analiza metodică, sprijinită pe argumente clare, şi privirea sintetică, focalizată obiectiv asupra realităţii literare”). Ultimele rînduri ale volumului (dintr-un interviu din 1999) deconspiră o atitudine i-aş zice „luministă” („Arta nu poate să salveze lumea – cum s-a spus cu o vorbă prea patetică –, dar poate să întreţină frumuseţea morală a sufletului omenesc, poate să ţină trează conştiinţa individualităţii, poate să cultive şi să rafineze artistic disponibilitatea comunicării interumane”), ca să nu mai vorbim despre miza pe luciditate a unuia care nu înţelege să abdice de la cerinţa verticalităţii în exercitarea magistraturii critice („dacă un poet genial poate fi hoţ, afemeiat, morfinoman, beţiv sau homosexual [...], unei autorităţi critice nu îi e admis nici unul dintre aceste defecte sau vicii”). Ion Simuţ înţelege critica literară ca avanpost voluntar şi de încredere în teritoriul tot mai pestriţ şi mai haotic al literaturii de azi. Orgoliul asumării responsabile a unei asemenea slujbe este secondat cu rara umilinţă a celui care îşi cunoaşte limitele – „Exist prin ceea ce înţeleg şi, în acelaşi timp, prin ceea ce sînt capabil să exprim. Cît şi cum scriu atîta şi aşa sunt”. O idee care ar merita luată mai serios în dezbatere este aceea a primejdiei dogmatismului estetic, la fel de penibil astăzi ca dogmatismul politic. Expertiza culturală a actualităţii se poate realiza cu o subtilă echilibristică, mereu controlată, între subiectivitate şi obiectivitate, dar şi prin *umanizarea* actului critic: „Avea dreptate Nicolae Manolescu: cărţile au suflet. Pînă la urmă, trebuie să accept măcar această regulă: trebuie să te apropii de o carte ca de o fiinţă omenească neştiută, pe care doreşti să o cunoşti. Lectura instaurează o relaţie de intimitate între cititor şi carte”. Această umanizare, cum am numit-o, e extinsă şi asupra literaturii de astăzi – proza „realismului decepţionist” pe care o descrie aplicat aduce în plus tocmai această relaţie „păsătoare”, caldă şi brutală

între realitate şi ficţiune. Contramodernitatea anti-avangardistă pe care o întrevede ca etapă următoare postmodernismului „nu se va sfii să facă apel la mijloace clasice şi realiste". Bănuiesc aici acelaşi proces de revenire la privirea ne-mediată asupra lumii şi textului deopotrivă. Contramodernitatea îşi va propune să procure suportul necesar fiinţei în derivă – să ne amintim că „classicus" înseamnă, la origine, de încredere, pe care te poţi bizui.

Ion Simuţ priveşte cu simpatie antologiile, dicţionarele de tot soiul apărute în ultimii ani. Dincolo de amendamente cu care poţi fi ori nu de acord, cred că *dicţionarul-antologie* (am comis eu însămi vreo două, unul de teorie literară şi unul panoramic, de critică literară românească) e formula cea mai potrivită pentru tranziţia cea lungă; însă nu destul de lungă încît să legitimeze apariţia unor studii voluminoase despre aspecte tabu ale ultimei jumătăţi de secol literar. Graba de a trage concluzii împinge în tezism (teza rămîne teză fie că e pe faţă, fie că e pe dos) şi compromite idei onorabile. Centrul infernului are bunul obicei de a se afla în mai multe puncte decît am putea bănui. Eu una prefer lucrări precum micul dicţionar-antologie *Experimentul literar românesc postbelic* (semnat de Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun – 1998). „Asumarea polemică a unei teme" se enunţă clar şi răspicat lăsînd loc controverselor prin simpla şi atît de necesara punere pe masa cititorului a textelor. Tot astfel, *Poezia carcerală*, mini-studiul cu care debutează Ioana Cistelecan (2000), e un comentariu sobru, concentrat, ferindu-se sistematic de compromisuri şi teze – un dicţionar perfectibil pentru uzul cercetătorilor viitori.

Înainte de a merge mai departe, e necesar un dereticat prin sertarele scrinului. Psihiatrii şi bătrînele doamne recomandă procedeul ca imbatabil în redobîndirea echilibrului – presupune evaluare minuţioasă, re-conectare la trecut cu valenţele încă active, procurare de spaţiu pentru viitor.

Lumea, repovestită (2000), cartea ROXANEI SORESCU (vezi şi *Interpretări*, 1979, şi *Liricul şi tragicul*, 1983) propune speculaţii sau *hipertexte* (în sensul lămurit în textul speculativ despre A. Scrima, ultimul din volum, dar şi într-un soi de prefaţă: „temelia pe care se clădeşte hipertextul este enciclopedismul intelectual. Enciclopedism asociat cu capacitatea de a pune *in actu*, la timpul şi locul potrivit, cunoştinţele aflate în stare latentă, potenţială. Memoria unui calculator reunită cu o capacitate de selecţie şi de activare adecvată pe care calculatoarele noastre încă nu le-au atins") despre Caragiale, Ion Creangă, Sadoveanu, Eminescu, H. Papadat-Bengescu etc. Între un preambul despre *Hipertexte* şi un epilog despre *Lumea ca pre-text hermeneutic,* trei capitole: *Sub semnul lui Ianus, Lumea şi oglinda, Irealitatea existenţei.* Comentariul la *Inspecţiune* (*De ce, nene Anghelache?*) descifrează cu instrumentarul la vedere o

schiţă caragialiană, „text minimal a cărui valoare arhetipală îl face interpretabil în registre multiple". Sînt, mai întîi, reproduse secvenţele din interpretări anterioare cu care se intră în dialog „subteran": Paul Zarifopol, G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Valeriu Cristea, Alexandru George, Ion Vartic. Autoarea remarcă, pe bună dreptate, că acestea, deşi nu de puţine ori polemice, nu se exclud, căci îşi găsesc justificarea în text. Ipoteza cea nouă le foloseşte pe toate ca „elemente constitutive ale unei explicaţii integratoare", construind, aşadar, un soi de colaj special. O replică a lui Caragiale despre „moftangiul" de Kant e argumentul suficient al declanşării din acest „punct" a demonstraţiei. Şi ea justificată de text (îmi vine în minte povestea/parabola cu judecătorul care îi ascultă pe toţi împricinaţii şi le dă, pe rînd, fiecăruia dreptate; cînd un martor îi atrage atenţia că aşa ceva nu e cu putinţă, nu pot avea toţi dreptate în una şi aceeaşi pricină, judecătorul îi răspunde calm: „Şi tu ai dreptate!" Altfel spus, textul existenţei a fost întotdeauna generos cu interpreţii săi). Să reţin una dintre încheieri: „Am numi această manifestare a nevoii de transfer a imperativelor dictate de Supra-eu asupra unei instanţe obiective socializate, cu dublu rol, de constrîngere şi de răsplată, complexul Anghelache. El reprezintă, într-un fel, reversul complexului lui Oedip, întrucît în locul revoltei împotriva tatălui care frustrează apare nevoia instaurării autorităţii tatălui (zeului, inspectorului), ca garanţie a îndeplinirii obligaţiilor morale şi a stabilităţii sociale. Unei lumi cu legi morale labile sau cu legi morale în curs de schimbare îi este mult mai caracteristic complexul Anghelache decît complexul Oedip". Merită parcursă toată demonstraţia, nu mai insist. Să spun doar că variantei parţial, abulic active a complexului Anghelache îi poate răspunde varianta pasivă, abulic satisfăcută a complexului Leonida, amîndoi embleme ale moralei labile, de eternă tranziţie.

Acelaşi text minimal e pretextul unei alte ipoteze, declanşată de trimiterea, în treacăt, la „revolta grotesc-euripidiană" a lui Anghelache pe care o descrie Ion Vartic. Roxana Sorescu demontează schiţa şi o re-montează pe *pattern*-ul tragediei clasice, convinsă că „într-un text de Caragiale nimic nu este întîmplător". Anghelache în noua lectură îmi pare precursor al insului infantilizat şi victimizat al societăţii contemporane (în descrierea lui Pascal Bruckner).

La *Craii de Curtea-Veche*, se aplică şi se descrie aceeaşi metodă liberă şi sofisticată a hipertextului, personajele constituind nodurile unei reţele unitare şi purtînd semnele apartenenţei la acea reţea. Foarte interesante semnele descoperite în jocuri subtile de etimologii, sigure ori presupuse, apropo de numele personajelor mateine.

Din comentariul la *Dănilă Prepeleac* reţin: „Se întîmplă însă în cultura română ca literatura să devanseze filosofia, antropologia, ştiinţele

abstracte. Ideea definirii umanului ca *unitate marcată de diferenţe specifice* faţă de non-uman generează texte literare care răspund întrebării «Prin ce devine omul om?» cu mult înainte ca ea să fie formulată drept concluzie a unor deducţii raţionale. Din unghiul acesta de vedere, *Dănilă Prepeleac* preţuieşte cît un tratat de antropologie." Şi „Dănilă se salvează prin metaforă, metonimie şi mit. El este prototipul artistului" care are şi libertatea omului faţă de cuvînt, pe care îl ia în sens propriu ori figurat, după poftă şi după nevoi. Într-o carte despre *Ion Creangă povestitorul* (1992), interpretam cazul lui Dănilă ca ieşire din „buimăceală" şi accedere la comportamentul şi limbajul omului „normal", adică preţuitor al minţii omeneşti, al „şmichiriilor" acesteia, în stare să priceapă semnele lumii pămînteşti. Dracul era şansa oferită lui pentru a-şi conştientiza forţa şi deşteptăciunea, căci omenescul expresiv şi figurat îi era acestuia străin. Îmi dau seama că demonstraţia putea merge uşor un pas mai departe, că Roxana Sorescu are dreptate. De fapt, „şmichiriile" numesc faţa nocturnă a omului lui Creangă, cea eliberată şi de sfinţii zilei, şi de dracii „ne-curaţi". Adică, faţa artistului. Eu văzusem o ilustrare a accederii la ficţiune, la limbajul şi perspectiva artistică mai ales în *Poveste. Prostia omenească.* Din textul despre *Soacra cu trei nurori*, decupez încheierea cu umorul un pic galben: „În această povestire, ca şi în *Capra cu trei iezi*, ca şi în *Dănilă Prepeleac*, ca şi în *Ivan Turbincă*, lupta nu se dă între bine şi rău. Binele este absent. Lupta se dă între un rău devenit insuportabil şi un rău ce se prezintă cu suficientă ipocrizie democratică pentru a putea trece drept bine".

Interesantă relaţia Oreste şi Hamlet, pe de-o parte, şi *Capra cu trei iezi* şi Vitoria Lipan, pe de altă parte. Eroinele lui Creangă, respectiv, Sadoveanu, „femei singure într-o lume vicleană", găsesc o soluţie neîntrevăzută de cei doi: „pedepsirea vinovatului fără asumarea răspunderii morale a înfăptuirii unei noi ucideri". Căci „trebuie o îndelungată experienţă a disimulării, filtrată de veacuri de slăbiciune a puterii care are a înfrunta forţe net superioare şi violent agresive, spre a ajunge la astfel de dezlegări. Spaţiul istoric, ca şi masculinitatea lui Oreste şi a lui Hamlet nu le puteau concepe. Aşa cum nici una dintre femeile acestea dîrze, perseverente şi inteligente nu poate nici măcar concepe retragerea în faţa faptei necesare." Corect. „Dezlegările" feminine sînt azi acceptate ca metode ale lumii viitorului. Numai că nu mai pot fi de acord că deosebirea de mentalitate dintre *Mioriţa* şi *Baltagul* ar fi cea de la „acceptarea morţii" la „pedepsirea morţii". Indiferent în care variantă, *Mioriţa* nu poate fi interpretată cu nesocotirea condiţionalului fără echivoc „de-o fi să mor". Moartea intravitală se revelează în împrejurările crizice ale ameninţării cu moartea. Ca dat destinal, e acceptată în alb, dar ca ucidere, e evaluată ca posibilitate, nicidecum acceptată. Tot aşa cum moartea violentă, uciderea din *Baltagul*, tradusă din posibilitate în act, nu

e acceptată, ci răz-bunată. Justiţia e chemată să restabilească un echilibru destrămat violent.

Las deoparte cu regret o mulţime de sugestii incitante care ar merita pomenite aici. Enciclopedia Roxanei Sorescu e nu doar bogată, ci şi extrem de vie şi dispusă la nuntiri repetate, cu toate valenţele în alertă. Repovestită de ea, lumea foarte cunoscută a marilor noastre cărţi îmi pare o dată în plus nouă, surprinzătoare şi inepuizabilă.

Epilog. Fără nici o îndoială, „observatorul superficial riscă a se opri la nivelul informaţiei atît de diverse, pierzînd din vedere structura de rezistenţă, foarte solidă, care organizează şi dă sens acelei informaţii". La fel de neîndoielnic, fiind vorba despre o mărturisire, mi s-au părut întotdeauna foarte interesante, dacă nu cumva cele mai atrăgătoare, cărţile al căror autor dovedea această artă încîntătoare a conexiunilor infinite, surprinzătoare şi cu un aer de adevăruri eterne aşteptînd să fie scoase la lumină. Cu toate acestea, nu mă pot opri să mă întreb dacă o asemenea lectură e pînă la capăt adevărată, adică una dintre multele adevărate şi posibile în cazul unei opere de valoare incontestabilă. Altfel spus, desenul ascuns pe care îl evidenţiază comentatorul e într-adevăr un desen „ascuns"? Nu e vorba, mai degrabă, despre o coincidenţă a schemei de gîndire lucrînd, cumva, pe deasupra secolelor şi răsărind ici-colo, independent, fără o conexiune „materială", adică fără o cunoaştere anume şi o prelungire/preluare/invocare secretă a precedentului istoric? Nu neg nicidecum valoarea şi greutatea instrucţiei, e la mijloc, neîndoielnic enciclopedismul intelectual bazat pe studiu, iar cel ce gîndeşte *ştie ce gîndeşte*, vorba lui Călinescu despre Eminescu. Însă, dincolo de această ştiinţă, nu lucrează uneori tainic acea asemănare a minţilor superioare de care pomeneam mai sus? Plăcerea detectivistă a sursologului înzestrat şi cu darul expresiei memorabile, numai despre acesta vorbesc, nu supralicitează? Nu pune *el* acolo ceea ce găseşte? De altminteri, procedeul de bază e cel al *comparaţiei*, în cel mai înalt grad caracteristic fiinţei omeneşti: dobîndeşte astfel echilibru, aşezare, chiar o stranie împăcare identificînd în necunoscutul operei cercetate urme ale unor opere cunoscute, deja catalogate şi incluse clasei referenţilor. La urma urmelor, nu altceva spune Roxana Sorescu: lumea e un pre-text hermeneutic. Tot ce se întîmplă cu omul – act ori operă, real ori fantasmatic – se întîmplă pentru a fi povestit şi re-povestit. „Jaful de extaze" cioranian avea în vedere chiar această ţesătură de cuvinte a ex-istenţei. „Zvonul de potenţialităţi" al limbajului acoperă totul, mereu de la început, aşa încît chiar întrebarea mea de mai sus e lovită de o frumoasă zădărnicie.

Darie Magheru – o recuperare. Lucrare de doctorat la origine, monografia despre scriitorul şi actorul braşovean Darie Magheru (*Darie*

Magheru. Trasee tragice, de la Sisif la Pygmalion, din perspectivă comparatistă, 2002) pune în pagină cîteva dintre calităţile autoarei înainte de a readuce în atenţia publicului un personaj prea repede uitat. Prozatoare abilă în construirea de personaje şi atmosferă, în stare să reţină amănuntul semnificativ şi să-i multiplice înţelesurile pînă dincolo de privirea comună, pasionată în ceea ce face, gata să urmărească pînă în pînzele albe un fir promiţător, generoasă şi insistentă ca orice dascăl de vocaţie, încercată de viaţă cît să-i ştie cîntări altfel caratele, MIHAELA MALEA STROE propune o carte de citit cu aceleaşi instrumente. Desigur, trecerea prin marile mituri, cu paranteze uneori prea lungi, mai lungi decît ar fi cerut-o o trimitere obişnuită ori marcarea unei posibile filiaţii, ar putea isca obiecţii. Tot aşa cum familiaritatea cu propriul obiect de studiu sună ici-colo forţat, ba chiar neelegant. Eugen Negrici vorbeşte, pe coperta 4, despre „intensitatea stilului şi exuberanţa demonstraţiilor", Ion Bălu se simte dator să atragă atenţia că trimiterea la mari nume nu sugerează „o asociere valorică", ci o diversitate şi o bogăţie asumată a instrumentarului. Comparînd, Mihaela Stroe caută locul (cel mai) legitim al braşoveanului. Rigoarea se manifestă la fiecare pas. Biografia este amănunţită scormonind toate documentele şi mărturiile, pentru operă, motive, teme, mituri, în oricît de firavă tangenţă cu textele comentate, sînt puse la contribuţie, contabilizate în inserţii prelungi, din dorinţa de a aproxima adevărul unui destin literar, artistic.

Lucrarea are două mari secţiuni, una dedicată excursului biografic, *Viaţa pe verticală*, cealaltă operei, *Traseele tragice* promise în titlu, la rîndul ei, aceasta, împărţită în două secţiuni: *Condiţia de Sisif* şi *Ipostaze ale creatorului* (cu ample paralele cu Blaga, G.B. Shaw şi Marin Sorescu). Volumul e completat cu un corpus iconografic consistent, rotunjind o dată pentru totdeauna un portret. Căci trebuie să spun că cercetările de acest gen sînt extrem de utile pentru istoria literară, dar şi sortite să rămînă unicate. O muncă egală ca rigoare a informaţiei şi exuberanţă a dăruirii e greu de imaginat că se va mai repeta vreodată. Cartea va avea, are deja destinul cărţii lui Ilie Rad despre Aron Pumnul. Sînt întreprinderi semănînd a sacrificiu, impresionînd prin acoperire şi muncă subînţeleasă, dar neinvitînd, îndeobşte, la polemici ori reluări. E soarta împărtăşită de *restituiri*, în general. Comparabilă cu a dezminţirilor din presă: pe prima pagină a apărut deja ştirea falsă a neînsemnătăţii. Dezminţirea e obligată să se rostească în vreun colţ de pagină şi să rămînă o „ciudăţenie" sufocată de îndoieli şi neîncredere. Cititorul grăbit a bifat deja momentul şi nu e tentat de remanieri. Rareori e contrazisă reţeta de mai sus, oricît de ingenioasă şi inteligentă ar fi dezminţirea...

Detaliul pe care autoarea îl propune drept reper fundamental încă din prima pagină e cel puţin discutabil: „Darie şi-a închinat talentul şi truda, de-a lungul întregii sale existenţe, nu recunoaşterii imediate, ci căutării cuvîntului care să-l individualizeze şi să-l reprezinte ca artist" Afirmaţia e falsă din pornire. Orice artist îşi doreşte strădania (re)cunoscută, căci el se propune pe sine ca rostitor, ca purtător de cuvînt. Modestia, în definiţia ei obişnuită, nu are ce căuta în portretul unui artist. El trebuie să se arate şi să fie recunoscut de ceilalţi. Arta se face din impuls intim, interior, sub imperiul talentului, al harului, dar ea e destinată exteriorului, celorlalţi. Nu de mesaj explicit e vorba aici, nici de dăruire declamată ca atare, ci de nevoia de a te verifica prin ceilalţi. Un actor pentru sine e cel puţin o utopie. Aici bănuiesc neieşirea autoarei de sub sentimentalismul mărturiilor de familie ori ale apropiaţilor. Chiar dacă notează lucid, într-un loc, „poate fi suspectată aici o privire afectiv-subiectivă a cunoscuţilor lui Darie, o retrospectivă idealizantă", com-pasiunea e mai puternică decît pasiunea pentru adevărul strict şi semnificativ. Vorbele mari abundă în tot acest prim capitol. Şi balanţa informaţiilor e tulburată. Personajul e cînd orgolios, rebel, deplin încredinţat de valoarea sa şi gata să dea palme, caragialeşte, aş zice, cînd e atinsă onoarea unui literat; cînd foarte modest şi prietenos, ţinînd secrete „apucăturile" sale literare. Manifestările opozantului politic sînt mai degrabă simple incidente, mărunte gesturi de nesupunere decît atitudini legate. Nu pune umărul la „construirea comunismului", e arţăgos şi iute la mînie, aşa încît e scos din Uniunea Scriitorilor. Dar, spune autoarea pe bună dreptate, citîndu-l şi pe Romul Munteanu în sprijin, condiţia de „lup solitar care produce cultură în tăcere fără publicitate" şi se complace în „nereguli" dictate de firea foarte boemă este riscantă *în orice tip de organizare socio-politică*.

Studiile, începuturile scrisului, experienţa de deţinut politic la Suceava, iubiri şi dezamăgiri recompun un destin consumat între adorare necondiţionată şi respingere nemotivată, însă netă. Opera e recitită pe o muchie incomod de îngustă, între descurajare („cînd un autor a fost îndelung marginalizat... intervine şi un soi de scepticism aprioric, un fel de lenevie intelectuală în a redeschide un caz ce pare clasat") şi plăcerea nestăpînită de a verifica răspunsul la mari coduri literare pe care ar putea fi silit textul marginalizatului să-l dea. În toată a doua parte a cărţii, bine scrisă, de altminteri, comentariul este, aş spune, asemeni comparaţiei homerice: termenul cu care se compară (Blaga, Sorescu, Camus, Kafka etc.) este detaliat, somptuos, copleşitor, în vreme ce termenul comparat trebuie să se mulţumească, adesea, cu un „tot aşa şi". Un lucru e, însă, neîndoielnic: Mihaela Malea Stroe îşi atinge ţinta. După străbaterea studiului ei pasionat, te simţi somat să alergi la bibliotecă şi să cauţi Opera, singura care poate face ceva, prin lectură atentă şi neapărat multiplicată, în favoarea unui autor marginal(izat).

Despre ritmul oracular. Cartea lui VALENTIN TAŞCU – *Ritm vertical*, 2001 – este, în fond, o încercare de a ieşi, teafăr şi îmbogăţit, dintr-o obsesie a teoriei versului: aceea a versificaţiei, prozodiei şi metricii academice (academizante). Punctul de plecare îl constituie convingerea că acestea sînt instrumente moarte din perspectiva limbilor moderne; a românei, cu precădere. „Demolarea” propusă, e de precizat, e una constructivă, urmată fiind de identificarea unor ritmuri mai expresive, mai vii, mai adecvate comentariului poetic. Aici încape şi doza de noutate, de inedit a cercetării. Deşi porneşte de la o axiomă acceptată de un Roman Jakobson – „Nu limba este stăpîna poetului, ci poetul este stăpînul limbii” - ,Valentin Taşcu demonstrează, de fapt, contrariul, aliniindu-se mai degrabă enunţului eminescian: „Nu noi suntem stăpînii limbii, ci limba e stăpîna noastră”. Căci analiza pe care o aplică ritmurilor din poezia populară românească argumentează tocmai existenţa unei miraculoase autonomii a ritmului, acesta comandînd fiinţei limbii/poemului. Lucrînd *sub ritm*, poezia populară şi-a asigurat dăinuirea. Toate devierile sînt imediat vizibile, inovaţiile avînd a se supune schemei arhetipale. „Esenţial, subliniază autorul, e accentul **forte**, cel dublat sau triplat de conţinut şi sens”. Complexitatea *organică* a ritmului e de o bogăţie care relativizează interpretarea, lasă loc subiectivităţii în abordare, e alunecoasă fiindcă vie şi, deci*, cu rest*. Valentin Taşcu îşi pregăteşte căutarea „ritmului oracular” cu o trecere în revistă a bibliografiei temei principale. La noi şi aiurea, au fost scrise tomuri întregi despre versificaţie, iar rezumatele autorului reuşesc să sugereze diversitatea abordărilor, dar şi cuminţenia cu care preiau „axioma” metricii antice. Demersul său, extrem de interesant, nu este însă atît de nou pe cît pare să creadă autorul. Ideea unei linii melodice a poemului, nu doar a versului ori silabelor, a persistat dintotdeauna alături de măsurătorile tradiţionale şi, e adevărat, în general, cenuşii. Frazarea ritmată e recunoscută ca posibilă *marcă* şi în comentarii nepretenţioase. Să spui că o strofă „sună a Bacovia” înseamnă să recunoşti tocmai constituirea, la nivelul poemelor unui autor, a unui corp ritmic, a unei „fiinţe” cadenţate recognoscibile. Tot aşa, sînt de menţionat aici experienţe legate de existenţa unui curent subteran, a unei înlănţuiri oculte pe care le impune realizarea unei limbi anume (cu toate rădăcinile ei istorice, legate de mentalităţi, perspective, idealuri) la un mînuitor exemplar al ei, unul bun conducător de zvonuri şi potenţialităţi. Eminescu ascultînd „cîntarea veche” avea în minte o asemenea stăpînire a poetului de către limbă. Cînd Saussure umplea zeci de caiete (prin 1906) cu anagrame identificate în poezia latină, dar şi în cea modernă, el credea în legătura dintre sonorităţi şi „gîndul ascuns” al limbii. Saussure intuia existenţa unui text sub text, a unui *înainte*-text – *scop* difuz şi implacabil, liber şi impus, deopotrivă. *Hypograma* va fi

cuvîntul-temă care ordonează, leagă textul. Care „hipnotizează” fraza, o conduce, o modelează. Nu altfel se petrec lucrurile cu ritmurile desenate de Valentin Taşcu după ce aparenţele au fost lăsate deoparte. I. A. Richards definea ritmul şi efectele sale prin aşteptare: „Textura de aşteptări, satisfacţii, dezamăgiri, surprize produse de lanţul silabic este ritmul”. V. Taşcu identifică textura cu pricina şi-i denumeşte variantele, în funcţie de conţinut şi sens, de „filosofia” pe care o conţin („Aş înlocui orice filosofie cu o cercetare a limbajului”, mărturisea Paul Valéry). Aş mai putea propune o apropiere cu *versura* definită de un Laurent Jenny ca „parte ocultă a versului”, fascinată de virtualităţile sale arhitecturale. Fiindcă exact asemenea „virtualităţi arhitecturale” descoperă ritmurile verticale numite de V. T. Tehnica de lucru este pe cît de ingenioasă pe atît de pîndită de subiectivism, dar, lucru important, curios de convingătoare. Etapele de lucru au mereu un „ce” personal, inefabil, aş zice. Accederea la etapa următoare e condiţionată de acceptarea ipotezei autorului. El numără accentele, le notează după un sistem inventat *ad-hoc*, stabileşte silabele susceptibile de a primi accente în virtutea unui „ritm secund”, ascuns după faţada poemului. Constată care cuvinte au şi accente de conţinut şi idee, identifică „nuclee accentuale”, le uneşte prin linii şi obţine „geometria ritmică”. În fine, delimitînd părţile, stabileşte „secţiunea de aur” prin deja identificatul număr de aur (1,618). Cum se vede lesne, tot atîtea prilejuri de apelat la intuiţie, ureche muzicală, enciclopedie personală. Trecînd peste întrebarea „De unde ştie autorul că e aşa sau altminteri?”, întrebare presimţită de V. T. şi lăsată să-şi consume dilemele, rămîne importantă o alta: poate funcţiona ca instrument de interpretare ritmul vertical cu variantele sale? Lucrarea reuşeşte să convingă. Ritmul *mioritic*, cu hexagoanele sale decurgînd clepsidric unul din celălalt, ritmul *brîncuşian*, numit astfel graţie romburilor suprapuse care-l construiesc, ritmul *manolic*, cu „cărămizile” sale ziditoare, ritmul *gabrielesc*, al cîntecelor de vitejie, cavalereşti, toate ritmuri *verticale*, par să funcţioneze remarcabil. Demonstraţiile, deşi în pragul metaforei, fantasmînd în marginea formei şi ideii deopotrivă, au virtuţi hipnotice. La sfîrşitul „spectacolului” – cartea lui V. T. are şi calităţi dramatice, înscenările sale reţinînd atenţia –, eşti de acord că tocmai au fost dezvăluite (nu inventate, subliniază autorul!) patru tipuri de structuri ritmice interioare în temeiul cărora poate fi tentantă rescrierea biografiei poeziei populare româneşti. Simplitatea dezvăluirii e cuceritoare şi incitantă. Valentin Taşcu aruncă o provocare. Ritmurile poeziei noastre merită re-gîndite şi re-numite fără prejudecăţi academice. O primă încercare a fost, iată, rotunjită.

Era personalizării. În registru morocănos-critic, aş spune că *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (1993) a lui

RADU G. ȚEPOSU e o culegere de recenzii cu studiu introductiv şi epilog; că postmodernismul are o disponibilitate ironică şi senin-disperată care-l fereşte de tragic şi de grotesc, deopotrivă; că împărțirea pe decenii e artificială - diversitatea de stiluri, direcții şi rădăcini pe care o identifică autorul însuşi în limitele aceluiaşi val e, deja, o dovadă; că nu în literatură - date fiindu-i cărțile - era întunecat deceniul; că formatul de almanah mă crispează, iar coperta are ostentația unui afiş…

În registru uşor îmblînzit, aş adăuga că „spiritul de grup" al scriitorilor cuprinşi în *Istorie*... nu m-a convins niciodată - într-o recenzie la volumul *Desant '83* deplîngeam efecte negative ale privirii globale. Mi s-a părut că este vorba despre o reacție… homeopatică la colectivismul facil şi entuziast al epocii, operantă publicitar şi utilă atunci, dar astăzi evocată cu îndoială şi îngăduință - „ale tinereții valuri" - de chiar reprezentanții de marcă ai deceniului. Singurătatea autorului de cursă lungă e incurabilă, iar post-modernismul, o circumstanță agravantă…

În fine, în registrul normal, să spun de la început că *Semnele schimbării,* introducerea la *Istorie...,* este de tot interesul. Miezul cărții - comentariile la autori - îl las, mărturisit, deoparte. Oricum, introducerea e, evident, urmarea teoretică a unor ani de aplecare sistematică asupra textelor celorlalți. Fiind ultima scrisă, e mai proaspătă, mai puțin sigură pe ea şi, deci, mai abordabilă. Portretele dinăuntru au ceva definitiv în ele, oricîte măsuri de prevedere îşi ia criticul întredeschizînd ferestre înspre viitorul imprevizibil al unor destine scriitoriceşti.

Gilles Lipovetsky, profesor de filosofie la Grenoble, publica în 1983 o carte despre postmodernism: *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain.* În urmă cu cîteva săptămîni mi-a căzut în mînă o ediție Gallimard, 1990. Introducerea lui Radu G. Țeposu am parcurs-o, inevitabil, prin filtrul acestei proaspete lecturi. Scris în 1985 şi tot revizuit pînă în 1988, studiul criticului român surprinde toate semnalmentele unei veritabile *mutații istorice* fără a avea îndrăzneala de a rosti răspicat verdictul. Prudent, reticent, timid (ei, da!), Radu G. Țeposu nu-şi crede parcă ochilor. Toate afirmațiile sale îşi suspendă zborul - o imponderabilitate seducătoare. Cu respirația tăiată, înregistrează „semnele schimbării" tot sperînd că li se va da un nume mai puțin vag decît acela de postmodernism. În fine, eşti lăsat să teoretizezi singur cu o bibliografie sumară. Sesizezi, după o clipă, capcana. Teoria e gata, rotundă şi întreagă. N-o poți cuprinde imediat fiindcă stai cu nasul vîrît în carte. Un singur pas înapoi e suficient. Ca-ntr-un joc de societate. Completezi punctele de suspensie şi citeşti ce-a ieşit: *era personalizării multiforme.*

Are loc, crede Gilles Lipovetsky (care-şi scrie cartea în replică la teoriile lui Daniel Bell despre societatea post-industrială şi despre criza culturii în capitalism), o a doua revoluție individualistă. Faza modernistă - ruptură şi discontinuitate, negare a tradiției, cult al noutății şi schimbării („autodistrugere creatoare" după Octavio Paz) - s-a încheiat. Avangarda şi-a pierdut virtutea provocatoare. Între artiştii novatori şi public nu mai există nici o tensiune fiindcă astăzi nu mai apără nimeni ordinea şi tradiția. Societatea permisivă, suplă, abundentă - măcar în informație dacă nu şi altminteri, la noi - nu conduce, cum era de aşteptat, la uniformizare, monotonie, robotizare. O ofertă uriaşă şi diversă cere, în primul rînd, individului *să aleagă.* Acesta devine propriul operator, propriul dispecer într-o voință exacerbată de a fi el însuşi. Apatic din exces nu din lipsă, se aşteaptă la orice, opiniile sale sînt susceptibile de modificări rapide. O socializare mobilă, deschisă este secondată de o desocializare crescîndă. Un individ informat şi responsabilizat evoluează sub semnul lui Narcis. Legea sa - coexistența paşnică a contrariilor, dizolvarea opoziției dintre serios şi neserios. Climatul umoristic cotidian este unul *cool.* Ironicul, autoironicul nu mai rîd, ci surîd cu subînțelesuri. Fiecare atitudine, fiecare gest, fiecare cuvînt sînt subminate conştiincios pentru a le împiedica să se instaleze definitiv, dogmatic. Spontaneitățile pasionale sînt eradicate, emoțiile, neutralizate într-o autoabsorbție narcisiacă ea însăşi spontană şi emoționantă. Hiperlivresc, hiperinformat, saturat de semne umoristice, individul postmodern nu mai crede în nimic, dar nu e tragedie în această întîmplare: „Dumnezeu e mort, marile idealuri s-au stins, dar pe lumea postmodernă *o doare în cot,* iată vestea îmbucurătoare". Întors spre sine, postmodernul îşi trăieşte liber şi voluptuos oscilațiile şi indeciziile. Personalizează, după o logică flotantă.

Generația postmodernistă radiografiată de Radu G. Țeposu reflectă mutația sociologică personalizantă în absența „societății de consum". Probă că, la curent cu lumea, ea reacționează corect la modificările psihologice ale *erei vidului* fără a fi trăit efectiv în condiții „postindustriale". Şi că personalizarea e un proces firesc, nu crizic, pînă la urmă independent de societatea postindustrială - cum observă de altminteri atît Lipovetsky, cît şi D. Bell. Atitudinea față de informație este decisivă. Era informațională n-a creat roboți, ci indivizi ironici, bănuitori, flexibili. Atoateştiința scriitorului clasic e dubioasă. „Excesul de informație arogantă", scrie Radu G. Țeposu, face realitatea să-şi piardă creditul. Doar informația ironizată, erudiția pusă sub semnul întrebării pot să i-l redea. Toată greutatea cade pe cuvînt. Într-o societate în care poți să spui orice are loc o supraînvestitură a limbajului şi, deci, suspendarea acțiunii. Totul e text, crede şi Lipovetsky. „Cu convențiile pe masă, realitatea ne apare mult mai autentică" (Radu G. Țeposu), dar şi lipsită de iluzii şi speranță. Într-un spațiu fluid, „cu centrul pretutindeni şi cu circumferința nicăieri", irupe o „poezie aspră, incomodă, acționară". O poetică nouă tocmai prin „asumarea deliberată a totalității culturale", sub

semnul ingenuităţii pierdute. Ţeposu nu vede semnul crizei, ci analizează un proces în plină desfăşurare firească - acesta mi se pare lucrul esenţial: „Nu cred în temerile schimonosite care spun că ironia va distruge totul şi va împinge poezia spre sterilitate şi spirit destructiv. O nouă atitudine nu înseamnă sfîrşitul lumii. Ironia nu e nihilism, ci un mod compasiv-tolerant de a lua în posesie realitatea, de a privi. Ironia se opune magiei. Sfidează iluzia, nevoia de utopie (…) Ironia este anticreştină, exclude adică utopia dogmatică, încrederea oarbă în stupizeniile metafizice în genul vieţii de apoi”. Post-modernul - şi scriitorii români ai deceniului nouă sînt tot atîtea argumente - pariază pe cultură cu o gesticulaţie de două ori lucidă şi deziluzionantă: pe de-o parte, evoluează graţios-detaşat, spiritual, cu o bibliotecă enormă în spate; pe de altă parte, îşi ironizează sistematic limitele. Faptul că nimic nu-i absolut şi că certitudinile sînt imposibile e urmat de o responsabilitate sporită şi de o diaprură impresionantă. Eterogenitatea e într-adevăr blazonul unei creaţii referenţiale. Ţeposu o numeşte şi „democraţie a formelor” şi se întreabă cu îndoială ipocrită (ipocrită fiindcă sînt destule semne că *ştie* că se află în faţa unei mutaţii istorice căreia i-a descifrat aproape toate feţele: „Dar dacă chiar astfel începe postmodernismul, ne putem întreba noi, prin refuzul deliberat al oricărei teorii canonice, prin toleranţa ipotezelor, prin dezgustul pentru verdict? (…) Dar nu cumva chiar democraţia aceasta ironică faţă de tot ce a produs spiritul uman, faţă de toate umilinţele la care ne-a supus metafizica, e o formă de coerenţă? Dacă e aşa, înseamnă că în tot acest crepuscul, care e o formă de alexandrinism străfulgerat de vibraţiile unei noi sensibilităţi metafizice, în toată această comedie a existenţei, lucidă, căci e jucată în oglindă, încep să se prefigureze zorii unui nou umanism şi, în sens strict cultural, poate ai unui nou clasicism (…) întrucît totul se închide în retorică”.

Omul - „păpuşarul propriilor zei şi iluzii” (Lipovetsky îi zice „dispecer de sine”). Care nu se dezice de umbra sa, ci o îmblînzeşte. Scriitorul, eliberat de prejudecăţi, alcătuieşte *arcimbolderii.* Însă, aş observa aici, această totalitate îngăduitoare nu exclude selecţia. Dimpotrivă. Omul/ scriitorul postmodern *alege* la fiecare pas. El „fişează” o bibliotecă infinită şi combină după reguli de selecţie fluctuante, într-o retorică personalizată, oricînd revizuibilă.

N-am spus nimic despre alcătuirea seducătoare a volumului (seducţia non-stop e postmodernă prin excelenţă, crede Lipovetsky), despre melancolia textului, despre fandările şirete şi abile, despre ultima nebunie înţeleaptă, aceea a unui Radu G. Ţeposu postmodern. Oricum *Istoria…* sa mi se pare întemeietoare. Era personalizării este şi la noi, în sfîrşit, conştientă de sine şi-şi poate întocmi, lucid-ironic, ludic-subversiv, actele de identitate.

Oul lui Cioran. ION VARTIC nu e nicidecum un eseist comod. Vreau să spun că cititorul lui nu se poate scufunda într-o reverie leneşă, purtat de frumuseţea frazelor, de fluenţa lor. Acestea – frumuseţea şi fluenţa – există şi sînt egalate de puţini mînuitori de limbă românească. Dar, mai presus de ele, stă atitudinea cercetătorului faţă de subiectul ales. Toate exegezele semnate de Ion Vartic sînt, cum să spun, responsabilităţi totale. Fie că scrie despre Caragiale (*Clanul Caragiale*, 2003), Ibsen (*Ibsen şi teatrul „Invizibil”*, !995), Radu Stanca, Dumitru Ţepeneag ori Cioran, textul său nu se mulţumeşte cu rememorarea grăbită a cîtorva cadre generale (locuri comune) în marginea cărora să-şi ţeasă propria, libera interpretare. Lectura sa nu e de descriere detaşată, ci de *substituire*. Citeşte totul de şi despre autor, pînă la scrisori, ediţii prime, ultime sau rare, mărturisiri, şi devine, pentru un număr de pagini – mare sau mic, tehnica şi strategia sînt aceleaşi, halucinant de implicate şi de cuprinzătoare –, Caragiale, Ibsen, Cioran. Cititorul are de-a face *deodată* cu amîndoi – scriitorul comentat şi exegetul – într-o singură rostire. Sînt amîndoi *în scenă*. Pentru Ion Vartic, teatrul lumii şi al scriiturii constituie marea provocare, marea aventură şi metafora ultimă. Textele sale *însceneează* cu o migală de împătimit. Cel cercetat prinde viaţă, iese sub reflectoare, afirmă, se apără, dialoghează. Cu exegetul implicat – aş zice chiar „împieliţat” (cu un termen repus în circulaţie şi de Mircea Ghiţulescu, şi el om de teatru, „împieliţarea” însemnînd şi deghizare, disimulare, dar păstrîndu-şi şi nuanţa extrem de activă, de fertilă, *drăcească*, a capacităţii de a fi mai mulţi, de a fi altul, ubicuu şi deschis la toate semnele fondatoare) –, dar şi cu înaintaşii, contemporanii şi urmaşii săi. Decorul nu se construieşte niciodată doar din recuzită literară, scripturală, ci îşi adaugă priviri sociologice, psihanalitice, psihologice. Are un trecut şi plănuieşte discret un viitor. Regia vine să păstreaze tensiunea, suspansul. Ca în binecunoscutele „dosare” apostrofice, Ion Vartic are mereu un as în mînecă, poate aduce o lumină nouă, ştie despica un perete fals pentru a se întrezări inevitabilele şi atît de utilele inepuizabile culise. Mai mult decît atît, e vizibilă în scrisul său plăcerea *spectatorului*. Eseul său e, atunci, teatru total, iar Ion Vartic, om-orchestră. Ca spectator, degustă toate detaliile spectacolului chiar de el pus la cale şi nu-şi iartă nici o ezitare, nici o deviere de ritm. Oricum – deşi de o indiscutabilă şi largă actualitate în scrisul său, am senzaţia că Ion Vartic aparţine unei alte lumi, una care, poate, nici n-a existat vreodată decît ca ideal. O lume a responsabilităţii totale, sfîşietoare aproape, faţă de lucrul care se face prin mîinile sale.Şi el ştie că e aşa, altfel n-ar fi ales pentru aripa copertei a IV-a acest fragment dintr-o scrisoare primită de la Adolfo Bioy Casares în 1987: „Cred că sînteţi cel mai atent dintre cititori

(şi dintre critici). În timpul şederii mele la ţară, m-am îndeletnicit cu scrierea unui capitol autobiografic despre capacitatea de atenţie, cheia magică a inteligenţei...".

Cartea despre Cioran (*Cioran naiv şi sentimental,* 2000) este alcătuită din două acte distincte, polemice şi complementare deopotrivă. Adus în instanţă, „dosarul" amănunţeşte pe rînd două mari puncte de vedere. Dacă le-aş numi apărarea şi acuzarea, aş greşi. În ţesătura de infinite nuanţe a comentariului înscenat de Ion Vartic, nu există vinovaţi şi judecători. Privirea *atentă* a eseistului ştie că nu petele trebuie căutate şi, eventual, puse la zid. Mai importante sînt feţele adevărului omenesc în relaţia cu o istorie, în multe privinţe, destinală şi lucrînd de atîtea ori după imprevizibile, misterioase reţete epice. Literatura şi viaţa sînt la fel de reale şi de pline de taine. Statura lui Cioran e descrisă apelînd la oameni şi personaje cu egală îndreptăţire şi atenţie. Şi unii, şi celelalte au o realitate povestită, interpretată şi, deci, niciodată definitivă. Atenţia lui Ion Vartic face, repetat, descoperirea lumii caleidoscopice. De aceea, citindu-l, la fiecare pagină îţi propui să ţii minte ceva, să duci un gînd mai departe, să intervii cîrtitor ori să aduci şi alte argumente, ale tale, în sprijinul vreunei proaspete descoperiri. Ion Vartic este, asemeni lui Cioran, un „gînditor privat", naiv şi sentimental în doze personalizate. În accepţiune schilleriană, „*naivul* «caută cu privirea pură experienţa» în vreme ce *sentimentalul* caută doar legea şi norma; naivul se revelă prin natura lui şi adevărul său sensibil, în timp ce sentimentalul, prin abstracţii şi idei, deoarece la ultimul gîndirea o ia înaintea sensibilităţii". Cei doi versanţi ai cărţii lui Vartic sînt construiţi nu doar complementar unul faţă de celălalt, ci şi în contrapunct al eseistului faţă de „naivitatea" şi „sentimentalismul" lui Cioran. Partea accentuat, voit naivă e comentată cu instrumente mai ales sentimentale, încercînd să introducă rigoare într-un rol jucat cu fervoare şi dezordonat; partea sentimentală, de „minte din urmă a românului", care se recunoaşte supus unor rigori supra-individuale, e comentată cu instrumente, să le zic, naive, cu plăcerea de a exalta fervoarea şi dezordinea. Aşa se face că eseul nu închide nimic, ci lasă *sistematic*, *riguros*, *atent* şi *expresiv*, totul vraişte. Adică viu şi incitant.

Mă voi limita, aici, la cîteva „marginalii" proprii. Discuţia centrală îmi pare aceea despre Cioran şi generaţia sa în acord/dezacord cu o ţară mică, de mîna a doua, care nu-i *încape*. Repetată, comparaţia cu puiul care sparge coaja oului, căci nu-l mai încape, pentru a ieşi la lumină, în lume, e vulnerabilă şi amendată, de altminteri, în partea a doua a eseului. Cioran pleacă din neîncăpătoarea Românie începînd, scîrbit, aventura despărţirii de ţară şi de limba ei. Atîta doar că oul e cel care i-a dat naştere, din el s-a hrănit, i-a preluat în sine tot conţinutul şi cu el cu tot pleacă în lume. Nu există altă soluţie. Ce poate fi lăsat deoparte e coaja, nici ea întreagă, ci

slăbită de chiar facerea puiului. Ura/iubirea din prima parte a „jurnalului de culise" e, în durata lungă a istoriei personale, neputincioasă. Ţara şi limba n-au încetat să existe, cum se amăgeşte Cioran. Ţara e, într-adevăr, *îndepărtată* (în sensul gestului de a o da la o parte voit, cu încăpăţînată revoltă), dar nu e niciodată *departe*. În cuibarul francez, dincolo de faima, mereu relativă, la care accede (aş fi curioasă să văd cifrele unei riguroase statistici care să spună unde i-au apărut tiraje mai mari, unde a fost cumpărat, citit şi citat Cioran mai mult – în Franţa din Occidentul cel mare ori în neîncăpătoarea Românie?!), Cioran rămîne un pui de cuc, un „venetic". „Absorpţia vampirică a ţării de baştină" nu poate fi decît iluzoriu şi parţial contracarată de „spaţiul ideal al singurătăţii". Căci, conchide Ion Vartic, după 236 de file de dosar al ruperii lui Cioran de România: „E adevărat, el întoarce spatele României, dar va rămîne precum un edecar mereu istovit, pentru că trage după sine, vrînd, nevrînd, nava eşuată a ţării natale, cu toate obsesiile şi deficienţele pe care ea i le-a lăsat moştenire. Un om nu se schimbă, chiar dacă şi-a schimbat locul, căci, ar fi zis Socrate, *s-a luat cu sine* acolo unde s-a dus". În cele din urmă, nici măcar izolat în singurătatea simbolică a mansardei sale, Cioran nu încetează să fie din „îndepărtata" Românie. Dezrădăcinat şi departe de tărîmul natal, îşi uită „limba moartă" prin care devenise cetăţean al lumii şi recade în limba maternă. Pe care o recunoştea deja de cîţiva ani ca „una dintre cele mai expresive limbi". În cazul unui scriitor/gînditor de genul lui Cioran, dimensiunea abisală a fiinţei nu poate fi ignorată. Eseul lui Ion Vartic n-o ignoră – dimpotrivă, culege toate ciudăţeniile şi potrivirile pentru a descrie cît mai adevărat o personalitate contradictorie şi pentru sine însăşi, şi pentru ceilalţi. Oricum, Cioran, Eliade şi Ionescu sînt comparabili mai ales pentru a le fi scoase în evidenţă deosebirile de atitudine şi gesticulaţie. Toată discuţia despre cultura mare care-i atrage şi cultura mică pe care o părăsesc, oricît de copios argumentată, are un *rest* deloc neglijabil şi o încheiere care ţîşneşte mereu la suprafaţă: valoarea şi mărimea sînt *individuale*. Există mai degrabă *creatori* mari de cultură decît culturi mari. Iar aceştia, dacă sînt mari, răspund la toate întrebările omenirii, fiecare în parte. Poţi să fi mărunt într-o cultură mare, aceasta e fundalul, nu te ajută obligatoriu şi necondiţinat, nu te propulsează automat în frunte. Voinţa de mărire e a individului şi acesta poate, uneori, canaliza voinţele mulţimii. Dar e absolut necesar ca mulţimea să aibă o chemare, i-aş zice, înnăscută spre expansiune şi înalt. La data cînd Cioran decide că e neîncăpătoare cultura română, că e de mîna a doua, măruntă ori chiar inexistentă, un inventar oricît de sever, de la Cantemir, să zicem, la Lucian Blaga, îţi poate arăta că pustiul nu era chiar... deşertic. Altceva lipsea – acel spirit ne-critic, în sensul asumării unui destin şi al impunerii sale în faţa lumii. Căci nu limba română e vinovată, ci felul în care ştiu românii

să-şi recunoască şi respecte creatorii. Bucureştiul e „micul Paris" fiindcă nici unui român nu i-a trecut prin minte să numească Parisul „un Bucureşti ceva mai mare". Toată chestiunea e de auto-oglindire. Cultura mică şi cultura mare sînt şi *nume* date şi asumate. Nu există unitate de măsură românească în cultura universală fiindcă românii folosesc mereu unități de măsură împrumutate/imitate/impuse – unele care să-l secondeze în credința de veacuri că nu-i nimic de făcut... Auto-critica românească aruncă adeseori străinii în perplexitate.

Cioran şi Ionescu au părăsit România nu pentru a căpăta distanța necesară dreptei sale cîntăriri. N-a fost (în)depărtare, ci *fugă*. Un orgoliu creator de culori strict individuale îi împingea să se avînte în larg, să contrazică „ne-imperialismul" funciar al românilor. Răzvrătirea lor, perfect legitimă, a rămas incompletă. Dacă plecarea lor s-ar fi făcut fiindcă ei erau/se simțeau/se doreau prea mari nu fiindcă România ar fi fost prea mică, ar fi fost ruptura întreagă chiar şi nemărturisită. Aşa, fuga lor a fost românească – avea nevoie de o scuză. Toate acestea se pot citi şi din rîndurile, şi printre rîndurile eseului lui Ion Vartic. Ceea ce propune el în cele din urmă e o discuție serioasă, pătimaşă şi rece, deopotrivă, despre destinul culturii române. Cioran şi Ionescu dimpreună cu ruşinea lor de a fi români, prea des repetată ca să nu trezească bănuiala făcăturii, sînt biografii prin intermediul cărora eternul „roman familial" poate fi demontat capitol după capitol şi tentată o adîncă schimbare la față.

O oarecare iritare, o antipatie nu de tot camuflată răzbat în frază cînd e vorba despre Mircea Eliade – poate fiindcă e, dintre cei trei, cel mai „universal" realizat, mai deschis spre ceilalți fără a-şi căuta cu orice preț o altă față. Cu o operă solidă în limba română, cu vederi „autohtoniste" pe care nu le-a considerat o piedică în voința de cuprindere universală. Dar asta-i altă discuție...

Fiindcă l-am pomenit pe Eliade, *Miorița* nu e nicidecum balada resemnării naționale, cum credea apăsat Cioran şi nu-l contrazice Ion Vartic. E o lectură, cred eu, depăşită. Ciobanul mioritic se ştie *muritor*, atîta tot. E o chestiune de forță, nu de slăbiciune. Nu acceptă moartea, cum se tot spune, căci nu despre *moarte* e vorba în baladă, ci despre *ucidere*. Ştie/află că va fi atacat, că va avea loc o înfruntare şi, firesc, nu poate şti care-i va fi sfîrşitul. „De-o fi să mor" e o eventualitate cîntărită lucid, nu laş. Dacă aşa se va întîmpla – sună condiționalul – am grijă să-mi las testamentul în bună regulă. Înşir pretenții, dorințe, sfaturi. Nu mi-e totuna unde şi cum voi fi îngropat. Apoi, vreau să îmblînzesc durerea mamei şi scornesc o poveste care să-i anunțe pe ocolite, în bună tradiție, că şi-a pierdut fiul. *Miorița* e un *îndreptar* de purtare în condiții de criză, de amenințare cu moartea violentă. Ciobanul e om-în-lume şi-i respectă regulile, dar e şi omul demn care se ştie *muritor* şi, deci, oricînd

vulnerabil. Nici o clipă nu se sugerează că va aştepta cu mîinile în sîn. Tocmai că *Miorița* nu despre românul generic vorbeşte, despre cel egoist, fără capacitatea sau pofta de a face planuri de perspectivă, complăcîndu-se „subt vremi", „descurcăreț" în coordonate modeste de simplă şmecherie. Ciobanul e un model de demnitate şi curaj, lipsindu-i doar impulsul de a ucide el cel dintîi. Româneşte, el se apără. Nu atacă, nu stăpîneşte prin forță. Are „imbecilitatea" pe care, agresiv, Ionescu o punea în seama lui Noica (*imbecil* înseamnă în latină „slab, nebătăios"). Construieşte răbdător, retras în munți. Nu în termeni de *bine* şi *rău* se poate vorbi despre „spațiul mioritic". Lucian Blaga a încercat decantarea sobră a condiției omului românesc. Emblema sa a căzut în derizoriu. Românii nu i-au ştiut adăuga contraforturi, ci au ironizat-o punîndu-i în seamă toate relele.

Cioran recunoaşte tîrziu şi indirect un dat destinal. Revenirea la vremea copilăriei din Răşinari şi la anii tineri din neuitatul Sibiu e o mărturisire dublă – fugind din România, o făcuse fiindcă îşi era sieşi neîncăpător, era îmboldit de o voință cu totul personală de alte spații, o răzbunare, poate, pe prima dezrădăcinare (cum foarte exact observă Ion Vartic, literatura română mare e plină de nostalgia satelor-matcă părăsite de cel chemat în slujbă demiurgică); dar mai era şi frica de moarte. Regresiunea în timp e posibilă fiindcă, fugind de acasă, moartea şi timpul nu l-au mai putut găsi, iar Răşinariul a rămas în memorie, neatins – „tinerețe fără bătrînețe". „Domnişoarele Domnaru", în comentariul extrem de subtil al lui Ion Vartic, fac parte din „timpul românesc al tinereții fără bătrînețe". Cînd, într-un interviu, Cioran spune că „ar fi fost mai bine să fi rămas ciobănaş în micul sat din care mă trag", spune, de fapt, că, asemeni ciobanului mioritic, ştie că e muritor, că poate muri oricînd, că are chiar extraordinara ştiință a sinuciderii oricînd posibile, dar că n-ar accepta nicidecum uciderea de către altul. Nici măcar cea conținută în mirarea celuilalt că un ins pe culmile disperării nu se mai sinucide odată. Chiar şi „ficțiunile sale compensatoare" sînt mioritice – atît cele care acoperă sub invective România pentru a ameliora vina fugarului, cît şi cele care laudă, spre sfîrşit, aceeaşi Românie, pentru a părea mai firească revenirea sa, în memorie, la sînul natal („N-aş vrea să mor înainte de a revedea *Pe subt Arini* şi să mă plimb pe acolo ca altădată."). Excepționale paginile lui Vartic despre Cioran-austro-ungarul („Europa Centrală m-a marcat pentru totdeauna. Nu-ți poți ignora spațiul natal, nici primele amintiri."). Amestecul de rînduială securizantă impusă de Centru şi de permanentă amenințare a complicatelor *margini* ale imperiului habsburgic conferă destinelor individuale un contur inconfundabil şi o nostalgie fără nume, un urît existențial creator, poate unic în lume. Fugind din neantul literaturii române, Cioran şi Ionescu au descoperit, fiecare pe cont propriu, „neantul literaturii" în general, precum şi faptul că „ampla experiență de

marginalitate în istorie” (cum o numea ambasadorul Braziliei în România în 1997) conferă bogăție perspectivei, deschideri cinice şi umor. „Suprema sinceritate a unei națiuni față de sine însăşi se manifestă în refuzul autocriticei, în vitalizarea prin propriile ei iluzii... prin propriile ei erori.” Cuvintele lui Cioran sînt cît se poate de limpezi în *Schimbarea la față*. Spre deosebire de celelalte popoare din imperiu, la fel de mărunte, marginale şi de mîna a doua, românii „nu şi-au proiectat niciodată un destin monumental”. [Aş spune, glumind, că fatalitatea e copleşitoare. Auto-ironia e necontrolabilă la români. În patru sute de pagini absolut remarcabile, Ion Vartic glumeşte de două ori, în două aparteuri – o dată ironizînd monumentele pe care le dedică românii figurilor istorice şi altă dată „originalitatea” românească, amîndouă, în felul lor stîngaci, tentative de a „proiecta” un destin propriu...]

Pînă aici, s-ar putea crede că doar despre destinul mioritic vorbeşte eseul lui Ion Vartic. Îmi dau seama că am acoperit pagini întregi şi n-am pomenit mai nimic despre *personajul* Cioran. Cum am spus, totuşi, deja, Cioran e descris/descifrat prin recursul nu atît la contemporanii săi în carne şi oase – deşi paginile despre „craii” sibieni, despre Ionescu, despre vizitatorii români din mansarda pariziană sînt absolut superbe, iar răsfrîngerea „gînditorului privat” în oglinzi umane, decantată cu instrumente de cathoptrician cu acces la magic –, cît prin trimiteri la personaje efigie ale literaturii universale. Uşurința cu care străbate spații şi timpuri scripturale pentru a ținti anume o secvență, un detaliu răspunzînd fragmentelor cioraniene e amețitoare. Să spun că biblioteca din fundal nu e totul. Sigur că nu-i nici o mirare că profesorul de literatură i-a citit pe Dostoievski, Kafka, Ibsen, Ramiro de Maeztu, Mircea Eliade, Thomas Mann şi aşa mai departe. Uimitoare e senzația că toți aceştia au fost recitiți atent şi integral *ieri* pentru a trimite cu precizie de laser, *astăzi*, la o frază sau alta din *toate* cărțile lui Cioran recitite *adineauri*. Vreau să spun că bogăția conexiunilor e atît de proaspătă încît nu pare niciodată nici excesivă, nici de paradă ori de circumstanță, nici fugară ori superficială. Contemporaneitatea marilor personaje e pentru Ion Vartic o realitate, cum să zic, pipăibilă. Coincidențele pe care le descoperă cu neascunsă încîntare atenuează singurătatea însăşi a lui Cioran, dar pledează deopotrivă, indirect, însă stăruitor, în favoarea utilității artei. Cunoaşterea umană şi-a fixat cuceririle în efortul autodescrierii sub înfățişarea personajelor din marea literatură dintotdeauna. „Gînditorul privat” Cioran îşi este sieşi personaj controversat, imprevizibil şi cîteodată farsor, aşa încît aşezarea sa într-o galerie celebră nu-i decît firească. Gînditorul din mansardă susține el însuşi o asemenea abordare atemporală: „...nu simt că am vreo vîrstă, m-am rătăcit în timp”. *Cioran în calitate de Cioran*, cum spune Ion Vartic, există dintotdeauna. Asemeni lui Don Quijote, Fiesco, Tonio

Kröger sau constructorului Solness. Complexul lui Fiesco – în cazul său, personajul istoric al tînărului rebel din secolul al 16-lea, pentru care Genova e prea strîmtă, şi personajul literar care-l trasfigurează sub pana lui Schiller îşi dispută gloria şi adevărul –, amănunțit cu finețe într-un capitol întreg, explică biografia cioraniană, dar şi cea ionesciană prin trăsături afective ale inconştientului individual răzvrătit (incontrolabil) împotriva arhetipurilor colectivității aparținătoare. Demonstrația e strînsă şi convingătoare, cu atît mai mult cu cît conține în sine şi posibilitatea eşecului. Refuzul de a înainta sub „strălucire moştenită” al tînărului Fiesco devine la tinerii Cioran şi Ionescu refuz de a continua o moştenire căreia îi neagă orice strălucire. Excesul şi nemăsura egalează orgoliul nemăsurat al celor doi – nu doar România e neîncăpătoare, ci condiția însăşi de om, „ridicolul metafizic”. Aşezarea într-o asemenea dispoziție psihică explică – dacă mai e nevoie – şi simpatia pentru mişcări delirante, frenetice, sfidătoare de moarte.

„Un popor cu pasiune astronomică are dreptul să nu fie imperialist. Acela, însă, care nu priveşte în sus şi nu iubeşte cuceririle nu trebuie să trăiască. Între stele şi război, iată deciziunea inițială a unui neam! Căci n-are rost să mori decît pe cîmpul de luptă sau subt vraja unui astru” (*Lacrimi şi sfinți*). Pînă şi moartea îşi pierde rostul. În contrapunct, o secvență inclusă de Ion Vartic în aproape finalul cărții sale: „În seara de iarnă pariziană, cînd l-am văzut adîncindu-se cu totul într-un timp românesc, pentru el, însă, atît de real, Cioran a exclamat brusc, pufnind, totodată, în rîs: «De-aş fi rămas în Sibiu, ar fi trebuit să recit părți din *Schimbarea...* din Turnul oraşului!», şi-a făcut, apoi, gestul lui tipic: lovindu-se uşor peste frunte şi prelungindu-şi mişcarea prin trecerea degetelor prin coama lui revărsată peste tîmple”.

În* Labirintul lecturii *nu se rătăceşte nimeni. Citindu-i cărțile, nu m-am putut niciodată desprinde de imaginea Profesorului în sala de curs din vremea studenției mele şi nici n-am putut impersonaliza textele amuțind vocea inconfundabilă, în stare să simfonizeze şi şfichiuiri amuzate. Modelul catedratic pe care ION VLAD (*În labirintul lecturii,* 1999) îl reproşează lui Liviu Petrescu (cel care alegea – îmi amintesc seminariile de literatură comparată – ipostaza unei obiectivități avare, cu gesturi minime şi surdinizarea efectelor umorale) e regăsibil şi în scrisul său de la *Între analiză şi sinteză* la *Aventura formelor.* Dar cu adaosuri şi divagări efervescente, spumoase, gata să spargă limitele, personalizat şi imprevizibil. Iată, observ acum, că se poate valora portretul şi doar demontînd cele două titluri de mai sus – refuzul perspectivei unice şi definitive, deschiderea lacomă pe care *între* o face posibilă convocînd toate creşterile şi remanierile ulterioare, şi *aventura,* a formelor şi a

spiritului care le defineşte, deopotrivă, schimbînd mereu perspectiva şi bucurîndu-se fastuos de fiecare nouă privire, mereu avertizată, însă şi autonomă faţă de propria erudiţie, lipsită de prejudecăţi şi exuberantă. Spectacolul lecturii şi plăcerea desfăşurării lui sînt copleşitoare în *Labirint*. De la o secvenţă pe care o consider inaugurală, rostită cumva programatic înainte de ridicarea cortinei („Să ne aducem aminte, Hans Robert Jauss definea lectura drept act rememorativ: creaţia devine cu adevărat un eveniment în măsura în care trăieşte – în memoria cititorului – toate celelalte opere anterioare. Procesul este extraordinar de vast şi reîntoarcerea la textele care ne preced precum şi conexiunile provocate de textele intrate în orizontul lecturilor contemporane constituie Biblioteca, universul activ, «cartea cărţilor», arhetipul construit din totalitatea cărţilor. Modelul e o *carte*: revenim la ea; tindem să o depăşim, iar transcenderea ei înregistrează actul permanentei înnoiri a lecturilor prin rememorarea celor anterioare"; şi, pomenind de *Fahrenheit 451*[0] al lui Ray Bradbury, „Crima e abominabilă şi, în ciuda amplificării unei civilizaţii a imaginii, obsedantă, agresivă, intolerantă – cum de altminteri tinde să devină civilizaţia văzului -, lumea nu poate renunţa, cu preţul unor sacrificii imense, la carte, la memoria şi la explozia ei semnică, iar lecturile noastre au darul extraordinar de a chema, de a provoca şi de a descoperi cărţile de mai de mult şi de a anunţa, premonitoriu, viitoarele opere ale lumii"), şi pînă la ultimele rînduri ale volumului („… condamnînd în numele unei vieţi pilduitoare, N. Steinhardt crede cu tărie în cultură şi în carte. Crede, prin urmare, în eternitatea umanităţii"), aserţiunile sînt, nu de puţine ori, descrieri de sine, mărturisiri deghizate, confesiuni. Sumarul promite străbaterea unor coridoare bogate – de la Borges şi „cartea cărţilor", la Steinhardt şi cuminţirea/înţelepţirea într-o încredere molcomă şi melancolică în umanitate, trecînd prin Al. Rosetti şi zîmbetul său etern, Tudor Vianu şi „demnitatea intelectuală a cercetării", un Ion Breazu situat între disciplina istoriei literare şi entuziasmul criticii, Milan Kundera şi „Înţelepciunea romanului", Eugen Ionescu şi măştile provocării, măştile sfidării, Ion Creangă şi spectacolul lumii, Eugen Barbu şi spectacolul textului narativ, Emil Cioran şi meditaţia asupra neliniştii, David Prodan şi „istoria faptelor", ca să pomenesc doar cîteva dintre repere, Ion Vlad ia în serios cărţile şi autorii, de fiecare dată portretul e măcar schiţat monografic, chiar dacă e vorba despre cronica la o singură carte, filiaţiile posibile sînt panoramate abil, iar teoria extrasă cu un bisturiu dedat la esenţe. Ideea de spectacol (cele mai frecvente cuvinte – *autorul, a produce, a convoca, a (re)chema, a prezida -,* alături de imperioasele în subteran *asistăm la, suntem martorii, suntem antrenaţi, asistăm fermecaţi*) ţese o reţea de complicităţi şi transmisii înfiorate de impresii ca-ntr-un teatru uriaş, familiar, în care indiferenţa e amendată pe loc şi participarea uşor exagerată.

N-o să intru în detalii. Spaţiul unei simple cronici e, oricum, prea strîmt – volumul musteşte de sugestii polemice, enunţuri provocatoare, formulări instigînd cititorul la lecturi şi re-lecturi. Mă mulţumesc să observ, într-un crochiu final, punerea în scenă, ticurile regizorale, didascaliile subtile. Cititor împătimit înainte de toate, Ion Vlad alunecă de la o mască la alta, pe o arenă imaginară devenită sub ochii auditoriului, ai spectatorilor (Profesorul nu e doar *citit* în cărţile sale, ci, cum spuneam, *ascultat* şi *privit*) palpabilă. Comentariul te scapă rareori din vedere. O retorică fină ţine în frîu atenţia cititorului ipotetic, îl personalizează şi-l ia părtaş la descoperirile mereu uimitoare din labirintul Bibliotecii. Ici-colo, o înstrăinare jucată de propriul spectacol - „pentru autorul acestor însemnări"; „faptul nu poate scăpa interpretului familiarizat cu limbajele poeticii contemporane"; „autorul însemnărilor de acum"; „cititorul nu-şi poate reprima un regret", „cronicarul care semnifică aceste file", „paginile semnate de autorul acestei cărţi", „autorul acestor texte crede cu tărie" etc. etc. Foarte adesea, persoana întîi singular îşi recunoaşte direct impresiile - „parcurg cu încîntare"; „nu cred că"; „am ezitat", „mă gîndesc că", „sunt de acord cu"; „am să atrag atenţia", „închei atrăgînd atenţia", „sunt convins că". De cele mai multe ori, însă, reperele sînt marcate de o persoana întîi plural. La prima vedere, e pluralul autorităţii profesorale. La Ion Vlad, însă, indiscutabil, acesta e un plural mai degrabă al complicităţii, al unui *împreună* al lecturii salvatoare; o încurajare către mai tînărul ori mai puţin experimentatul lector, îndemnat să-şi limpezească drumul prin labirint, să-şi recapituleze cîştigurile, să-şi evalueze şansele: „dacă ar fi să", „ar fi să greşim dacă", „se cuvine să precizăm", „e momentul să subliniem, să reţinem", „să recunoaştem că", „dacă e să reţinem", „poate că nu ar fi lipsit de interes să", „cum vom vedea", „ar fi important să", „poate e de spus că", „nu e mai puţin adevărat că", „merită o analiză aparte", „nu e lipsit de importanţă faptul că", „este semnificativ", „nu încape îndoială că" etc. etc. Uneori fraza începe în singurătate - „modelul este, *după mine"* (s.m.) – pentru a continua în aceeaşi fericită, molipsitoare complicitate - „să *ne* explicăm". Mai mult chiar – solidaritate. Iată un manifest strecurat discret, dar nu mai puţin convingător, la finele unor pagini despre Ion Chinezu: „Căci Ion Chinezu ne invită să credem în această solidaritate a intelectualilor, mai importantă şi mai presus de aceea a oamenilor politici sau a revizorilor din culisele istoriei… E bine să invocăm un atare exemplu de raţiune şi de toleranţă, fiindcă el poate statua un mesaj mai de preţ decît retorica unor diplomaţi şi avocaţi ocazionali ai timpului".

Labirintul e de străbătut pe îndelete. Ciceronele e unul de vocaţie, iar spectacolul, provocat de „inteligenţa şi patima acestui critic care construieşte cu firesc şi voluptate o istorie vie a literaturii române". Sînt cuvintele sale despre Ion Negoiţescu, care-l descriu cu totul nimerit şi pe Profesor.

Fişe de lectură

MAGDA CÂRNECI, *Poetrix. Texte despre poezie şi alte eseuri*, 2002. Reţin: „omul de cultură român ar putea în sfîrşit să se accepte aşa cum este (şi cum l-a fasonat o întreagă constelaţie de determinaţii): să-şi asume şi stratul arhaic-folcloric, şi cel medieval-ortodox, şi cel modern-postmodern mai recent; să le conştientizeze pe toate (nu doar pe unul sau două, cum s-a întîmplat de obicei pînă acum) şi să încerce eventual să le facă să comunice (toate) între ele, să tenteze sinteza. Altfel spus, el ar avea în sfîrşit dreptul să-şi unifice personalitatea: să-şi integreze ,filogenia' culturală irevocabilă în ,ontogenia' conştientă, liberă, a propriei sale individualităţi."

GHEORGHE CRĂCIUN, *Aisbergul poeziei române*, 2002. Livius Ciocârlie (*Familia* nr.5/2003) are dreptate că „dacă nu e marcată în text, atitudinea poetului importă prea puţin", însă e posibil ca cititorului *să i se pară* marcată! Apoi, nu poezia se schimbă neîncetat – de vreme ce nu are încă o definiţie definitivă, iar schimbarea e rezultanta unor circumstanţe şi determinaţii ţinînd de epocă etc. Pentru Crăciun, „Poezia modernă se dovedeşte a fi un spaţiu lingvistic de o diversitate aproape monstruoasă". Asta e chiar definiţia Poeziei! „Orice ideologie dominantă este o ideologie a principalului cînd secundarul (fenomenele marginale şi nespectaculoase) poate reprezenta o manifestare la fel de consistentă". Vezi şi raportul elite/mase. *Adevărul* e temporar de partea cuiva. Atît! Deci, nu există. Cît despre Blaga, are iarăşi dreptate Ciocârlie: e caraghios să-l desconsideri cu o superioritate pe care nu o ai. Ioan Milea vorbeşte în *Lecturi bacoviene* despre tranzitivitatea premergătoare a poeziei bacoviene. Gh. Crăciun nu pare să ştie de existenţa cărţii. Vezi şi *Cu garda deschisă*, 1997; *În căutarea referinţei*, 1998;

MIRCEA CURTICEANU, *Studii şi documente literare*, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2002. Profesor al Facultăţii de filologie din Cluj-Napoca, Mircea Curticeanu e evocat de foştii săi colegi şi studenţi ca neobosit scormonitor în podul cu „vechituri" al literaturii române, în stare să descopere lucruri rare acolo unde oricare altul ar fi abandonat înainte de a ajunge la ascunsul filon de aur. Răbdarea sa se numea pasiune, şi „norocul" său, perseverenţă. Adevărată „arhivă vie", cum îl descrie Ion Pop, Mircea Curticeanu a adunat vrafuri întregi de documente pe care le-a pus la îndemîna cercetătorilor prin intermediul revistelor clujene de cultură, mai ales „Echinox", unde spiritul său tînăr se simţea acasă, dar şi „Tribuna" şi „Steaua", amînînd mereu adunarea lor într-un volum. În 1995, puţin înainte de moartea prematură, îi apare prima carte: *De amicitia. Lucian Blaga–Ion Breazu* (Biblioteca Apostrof). Noul volum, *Studii şi documente literare* (Casa Cărţii de Ştiinţă, 2002, ediţie îngrijită de Doina Curticeanu, cu o prefaţă de Mircea Zaciu) reuneşte documente dintre cele mai interesante privind viaţa unor nume de primă însemnătate pentru cultura română: Ion Breazu, Lucian Blaga, Tudor Vianu, D. Popovici, Tudor Arghezi, G. Bogdan-Duică, Sextil Puşcariu, Liviu Rebreanu, D.D. Roşca, C. Stere, N. Iorga, Octavian Goga, Oct. C. Tăslăuanu, Martha Bibescu, N. Cartojan, Ov. Densusianu, V. Bogrea, I. A. Bassarabescu, Elena Văcărescu, Cezar Petrescu, George Topîrceanu, Eugen Lovinescu, Otilia Cazimir etc. În prefaţa sa, Mircea Zaciu îl consideră „unul dintre ultimii reprezentanţi ai şcolii de istoriografie literară clujene, întemeiată de G. Bogdan-Duică şi continuată strălucit de D. Popovici, Ion Breazu, I. Pervain." Adept al celei mai stricte specializări, Mircea Curticeanu s-a interesat mai ales de zona cultural-literară a Transilvaniei şi a principalului ei focar spiritual interbelic: Universitatea Daciei Superioare. „Modul necomplezent, neprotocolar, fără reticenţe şi retuşuri" în care tratează documentele epocii „îmbie – crede Mircea Zaciu – o cu totul altă, mai complexă şi mai credibilă (fiindcă mai apropiată de noi şi de slăbiciunile noastre de totdeauna) faţă a «românismului»." Rîndurile de faţă nu şi-au propus altceva decît

să semnaleze o apariţie. Cu siguranţă, documentele din volum vor atrage comentarii aplicate şi încîntate ale istoricilor literari cărora Mircea Curticeanu le face un dar de mult aşteptat.

ADRIAN IANCU, *Exilul interior al personajului literar* (2003). Lucrare de doctorat la origini, cartea profesorului sibian urmăreşte/reconstituie evoluţia romanului românesc în funcţie de coagularea personajului literar: „Personajul este şi devine conştient tocmai prin expresia eului său – fizic, psihic, social. Îl cunoaştem şi recunoaştem ca atare prin proba conştiinţei de sine a propriei existenţe, a ceea ce reprezintă şi a imaginii despre sine. Istoria adevărată a personajului începe cu formarea conştiinţei de sine, situată în prezentul reprezentării şi dramatizării în cadrul actulzui lecturii. Momentul cristalizării conştiinţei de sine este apariţia personajului Apostol Bologa (Liviu Rebreanu, *Pădurea spînzuraţilor*, 1922)."

ION ISTRATE, *Baroc şi manierism*, 2000; *Primul Occident. Începuturile poeziei şi teatrului în cultura română,* 2001. Cu subtitlul „Începuturile poeziei şi teatrului în cultura română", cercetarea din cartea din urmă e dintre cele mai serioase şi ar merita să devină nu doar sursă de informaţie, ci şi punct de plecare al unor ample dezbateri, căci subiectul e unul întemeietor. Volumul (venind după alte sinteze solide semnate de cercetătorul clujean: *Barocul literar românesc, Romanul „obsedantului deceniu, 1945-1964, Relaţia epică, Baroc şi manierism*) îşi aşează demonstraţia în cadre extrem de atent articulate şi propune o modificare nuanţată a receptării începuturilor noastre occidentale: „Dubla mişcare, către interior şi spre în afară, care domină spaţiul cultural post-bizantin, în sensul asimilării universului de valori moştenit, în paralel cu tendinţa primenirii aceloraşi valori, prin apelul la un dialog, marcat de necesitate, cu civilizaţia occidentală, constituie o realitate de prim plan a secolelor ce vor urma căderii Bizanţului, în întreaga arie orientală. Lent şi implacabil, acest proces menţine viu un sens al devenirii care cimentează vecinătăţile, îngăduind solidaritatea cu suita de concepte-cheie născocite în Occident pentru a explica devenirea istorică a întregii civilizaţii europene." Delimitîndu-se fin de felurite etichete născătoare de confuzii, de la „umanismul românesc" la „balcanism", „sincronizare", în sens lovinescian, ori „modernizare", în sens călinescian, Ion Istrate citeşte specificitatea cu adevărat adîncă a creativităţii româneşti în „capacitatea de a îmbina cufundarea în sine, ca năzuinţă de a atinge orizontul profund al unui model de civilizaţie despre care pre-există conştiinţa alterităţii, în sens occidental, cu o mişcare centripetă, de eliberare din chingile sistemului astfel identificat, pentru a se pune de acord cu lumea adevărată." În acest cadru, apariţia poeziei şi a teatrului cult va însemna „sintonie cu un orizont de civilizaţie, acord subiacent cu matricea stilistică a unei anume lumi." Adică, „prima noastră maturitate." Argumentele se rotunjesc prin intermediul a trei „cazuri": Miron Costin, Dosoftei şi Ion Budai-Deleanu. Autorul reuşeşte să ne convingă astfel, cu cărţile pe masă, că *Primul Occident* e „cel mai potrivit nume" pentru secolele 17 şi 18 româneşti, cînd „cultura română, aflată în plin proces de asimilare a civilizaţiei bizantine – depozitară, la rîndul său, a culturii greco-romane şi a celei creştine –, şi-a întors faţa spre universul de valori al lumii apusene." O carte asupra căreia merită revenit pe îndelete.

IOANA MACREA-TOMA, *Tentaţia arabescului. Angoasă şi anxietate în literatura argentiniană*, debut, 2002. *Argumentul* autoarei (proaspătă absolventă a Facultăţii de litere clujene) avertizează că „fiorul anxios, sursă a binecunoscutului *realism magic*, la nivel de conţinut, şi generator de scriitură impresionistă, cu aspect eliptic, la nivel formal (în special la Cortázar şi Sábato), va fi pus în relaţie, printr-o abordare de tip concentric, cu angoasa ca sentiment general uman, actualizat şi intensificat prin anumite determinări geografice, sociale şi politice", pentru ca în *Concluzii* să mărturisească, îndrăzneţ şi incitant: „Ceea ce vizez e un nou tip de critică ce ar putea să pună în mişcare un agregat frankensteinian perfect viabil. El ar putea prelua şi face să convieţuiască organe critice aparţinînd formalismului, existenţialismului (mă gîndesc la noua critică), sociologiei literaturii (teoria cîmpului puterii

în relaţie cu cîmpul artistic a lui P. Bourdieu, metodele statistice de investigare a condiţiilor de producere a operei în maniera lui R. Escarpit, ideea lui L. Goldmann privind omologiile între structurile mentalului colectiv şi structurile operei)". Probele oferite de tînăra cercetătoare sînt solide şi bine articulate, motiv să-i urmărim îndeaproape evoluţia.

CARMEN MUŞAT, *Strategiile subversiunii. Descriere şi naraţiune în proza postmodernă românească* (2002). Matei Călinescu are dreptate: "Eu cred că ceea ce trebuie să aibă o teorie ca să fie bună este tocmai această valoare de instrument optic, care permite observarea unor lucruri care nu se observă la prima vedere." Autoarea pare să ştie acest lucru. Nu mă pot opri, însă, să nu observ că în cărţile teoretice apare/se insinuează/se impune un soi de discurs neimplicat despre fenomene, curente, ideologii, direcţii, ca şi cum n-ar fi „făcute" de oameni, cu oameni. Despre modernitate şi postmodernitate, de pildă, se discută ca despre nişte ciudăţenii picate din albastrul cerului şi care nu se lasă nicidecum definite/îmblînzite. Cînd numeşti nişte schimbări ivite în lumea de azi şi le numeşti postmodernism, să zicem, acesta *există*, exact în/prin definiţia ta. O altă definiţie ar trebui să fie doar prilej de calme reconsiderări de o parte sau alta. Nervozitatea, iritarea, intoleranţa cu care se înfruntă nume şi denumiri e cel puţin ciudată. Discuţia nu se poartă calm, despre simptome şi efecte principale şi secundare, ci iritat (şi neexpresiv) despre semnificaţii oculte şi insidioase ale termenilor puşi în circulaţie. E un punct cîştigat faptul, evident printre rînduri, că, scriind despre subversiune, Carmen Muşat se străduieşte să scape acestei mode. Totuşi, alunecă ici-colo în altele, cum ar fi cea a anticomunismului obligatoriu (în sensul mărturisirii sale cu cenuşă în cap şi teribilă oroare, nu nuanţat, nu analitic). Cînd citesc despre *ficţiune-şi-utopie-în-regimul-comunist*, îmi vin în minte pe dată lecţiile de „sinteză" din vechile manuale despre *literatura în regimul burghezo-moşieresc*, hidră şi el, ca şi comunismul, de tristă amintire şi vîrît pe nemestecate peste tot, ca să se vadă cu ochiul liber atitudinea şi demascarea. Apropo de subiect, Virgil Nemoianu vorbeşte despre tensiunea dintre globalism şi multiculturalism: inspirat de filosofia Luminilor, globalismul este universalist, avînd nostalgia unităţii de destin a speciei umane, în vreme ce multiculturalismul, produs al ideologiei romantismului, caută pretutindeni diferenţa specifică, tendinţele centrifuge şi valorile subversive. Sorin Alexandrescu vorbeşte, la rîndul său, despre modernismul neterminat, neîncheiat al Estului. În viziunea lui Carmen Muşat, postmodernismul e o tentativă de restabilire a contactului direct, prin intermediul simţurilor, în primul rînd, cu obiectele realităţii. Accent pus pe corporalitate, pe senzorialitate, pe trupul-subiect al gîndirii. De aici şi interesul pentru tranzitivitatea limbajului, ca expresie a refuzului de a accepta existenţa unui sens transcendent. În acelaşi sens, Simona Popescu crede că postmoderniştii optează pentru „un limbaj tranzitiv, transparent, ne-mediat, multifuncţional, care să-şi recîştige *funcţia de comunicare* reală, cu implicaţii reale, psihologice, etice în sensul cel mai înalt (estetic) al acestor cuvinte". Toate acestea îşi pot afla lesne argumente, însă autoarea pune exclusiv în seama optzeciştilor luciditatea raportării la falsul instituţionalizat şi refuzul de a se autoiluziona în privinţa sensului istoriei. Mi se pare cel puţin exagerat. Optzeciştii au ştiut/ştiu să manipuleze mai bine ca alţii acest fals şi să se înscrie în istorie în pofida voinţei acesteia. Şi nu e nimic negativ aici. Desigur, depinde ce înţelegi prin luciditate şi prin istorie... Însă luciditatea şi refuzul de mai sus erau/sînt trăsături regăsibile la toate generaţiile de scriitori români, în doze variind de la un autor la altul, nu neapărat de la un grup la altul, iar asta iarăşi nu mi se pare lucru de ocară. Dimpotrivă, să reacţionezi după legi proprii şi personalizate la stimulii istoriei nu-i decît semn de forţă şi nuanţare a perspectivei. Capitolul *Realitatea – o ficţiune?* e, poate, cel mai interesant. Elementele realităţii sociale produse de creierul uman sînt *lumea*, *corpul* (ca sistem autopoietic) şi *subiectul cognitiv*. Substituirea conceptului de obiectivitate ontologică cu cel de intersubiectivitate interactivă este foarte fin demonstrată şi ea. Literatura există în virtutea unui *contract ficţional* între autor şi cititor. E de nuanţat: care cititor? Cel inocent nu face un contract, el se supune pur şi simplu ficţiunii,

o imită, o maimuţăreşte, necondiţionat. Există într-adevăr două limbaje, al literaturii şi al realităţii, dar postmoderniştii nu şterg această diferenţiere, cum crede Carmen Muşat. *Subversiunea* e a artei în general, nu doar optzeciste ori postmoderniste. Subversiunea artei/literaturii stă în aceea că sugerează că realitatea nu e reală, cînd ea chiar nu e reală!!! Rezultat al procesării semnalelor furnizate de simţuri imperfecte, pe de o parte, şi al interpretărilor, mereu, inevitabil trunchiate, parţiale, remaniabile, realitatea e şi ea ficţională şi subversivă. O situare prea dramatică faţă în faţă cu adevărurile ei e cel puţin naivă. Aş mai spune că etapa „marilor probleme" din anii 60-80 e firească şi logică. Doar aşa se putea ieşi din măruntul proletcultism al lozincilor cotidiene, pentru a reveni la cotidianul cenuşiu şi umanizat al prozei scurte optzeciste. Nimic de ironizat la mijloc. Ba ar putea fi descoperită chiar o oarecare legitate aici. Ea, proza scurtă, se manifestă atît de categoric, de diversificat, de masiv, graţie preciziei rafalelor sale, încît deceniul nouă este „deceniul prozei scurte". Importantă este, însă, nu în primul rînd concurenţa cu romanul „problematic" cît, mai degrabă, înfruntarea cu realitatea fictivă şi cu ficţiunea realistă. Prozatorul contemporan este din ce în ce mai adînc o „conştiinţă sintagmatică" (R. Barthes) suportînd uneori isterizat şi exploatînd adeseori frenetic constrîngerile, toleranţele şi libertăţile de asociere ale semnului. Textul devine expresia concretă a obsesiei „seriei literare" şi a celei existenţiale. Cuvîntul, bun colectiv, standardizat, uniformizat, secătuit, nu mai satisface. Orice sintagmă are rezonanţa sîcîitoare a unui „citat", înfiietatea absolută a rostirii pare o imposibilitate şi chiar este. Salvarea este întrevăzută într-un demers homeopatic. Griul cotidian, banalul, stereotipia, convenţionalul sînt alese drept ultime remedii ale griului cotidian, banalului, stereotipiei, convenţionalului. Reducerea realului la o invazie de informaţii, nu de puţine ori contradictorii, relative, ambigui, excesul de livresc al scenariului zilnic conduc la o substituire alienantă - bruiajul exterior ia locul existenţei şi/sau literaturii înţelese, acestea din urmă, ca interioare vulnerate, cel puţin deocamdată, iremediabil. Scriitorul, tot mai asemănător bibliotecarului lui Arcimboldo, se apără construind la rîndu-i un text, conştient de performanţele şi limitele sale. Scriitorul tradiţional, alopat, crea o lume în care cititorul era ispitit să pătrundă, să evadeze, să uite. Maladia condiţiei sale terestre era tratată vremelnic printr-o întreprindere foarte apropiată de magie. Eroii, oricît de vii, de verosimili după precepte aristotelice, rămîneau eroi. Scriitorul homeopat renunţă la menajamente, exersează o terapeutică prin şocuri. Şi cum, prin definiţie, şocul este limitat în timp (şi spaţiu), proza scurtă va fi mijlocul cel mai propice de realizare a noii strategii. Pierzîndu-şi inocenţa, scriitorul îşi modelează un cititor pe măsură: lucid, cinic, ironic, înarmat cu o bibliografie imensă şi, desigur, incomodă. În treacăt fie spus, arta modernă, pictură, muzică, cinematograf, a traversat diverse stadii de „similia similibus curantur" într-un efort - de o varietate a instrumentelor uluitoare - de acomodare la ora istorică, socială, umană în general. Primitivismul senin, plin de farmec este înlăturat de un conglomerat de „perversităţi". Explozii de tehnici, de procedee, de maniere într-un joc cu cărţile pe masă. Revenind la proză, resurecţia periodică a prozei scurte pare să fie, cum spuneam, deja legică în literatura română. O etapă romanescă, un impas al genului proteic se pot depăşi printr-o rafală rapidă, insistentă, nu printr-un atac desfăşurat tradiţional. Obiectivul auctorial este „coborît" la nivelul microevenimentului, salvat de tot mai prolixele anchete şi dezbateri. În deceniul şapte proza scurtă venea să tulbure schemele prea „limpezi" ale unei realităţi receptate canonic, unilateral. Recuperarea interiorităţii prin oniric şi fantastic atunci, prin supralicitare a gesturilor mărunte acum. Cîteva cărţi dintre cele pe care le încadrez „direcţiei homeopatice", chiar dacă subintitulate roman, confirmă regula. Ele sînt, în cele din urmă, cicluri mascate de schiţe independente. Înaintarea epică nu interesează, efectele se produc la nivel de pagină, de frază, nu de capitol ori volum. Aceeaşi lege a dozelor infinitezimale cu urmări surprinzătoare. Astfel de cărţi pot fi socotite premergătoare celor aparţinînd, fără echivoc, noii direcţii, celei optzeciste; sau, cel puţin, provocate de o concepţie auctorială asemănătoare. Este cazul romanului „într-o doară" *Viziunea vizuinii* al lui Marin Sorescu,

excelentă parodie lingvistică a unei realităţi plurale, complexe. O structură invadată de propriile ei componente, lucidă şi derutată în chiar aceeaşi clipă. Limbaj autocontemplîndu-se, urmărindu-şi propria destrămare. Artificiul eludării artificialului într-un joc îngroşat, dilatat, autoparodiindu-se pînă în vecinătatea tragicului. Morfologia este ignorată, precumpăneşte topica, sintaxa, însă una aleatorie. Apoi romanele lui Paul Georgescu, în care „subversiunea" se petrece deodată la toate nivelurile, devine o versiune enormă, în serie, a realului. Dincolo de imponderabilitatea unui stil livresc, încărcat, arbitrar, ambiguu, distrat, multiplicat, transpare tragicul. Toate efectele de limbaj irump agonizînd gureş, dramatizînd, luînd în derîdere. „Agonia mult bîzîitoare a muştelor" din *Vara baroc*, de exemplu, o imită pe cea a cuvintelor. Demascarea permanentă a convenţiilor literare şi existenţiale este prezentă în romanele lui Nicolae Breban. „Zgomotul lingvistic" al existenţei este interceptat cu o luciditate zeflemitoare şi tragică în acelaşi timp. Tot în linia tradiţiei „homeopatice", după criteriul, fireşte amendabil, al anului de apariţie al cărţii, putem adăuga *Comisia specială* a lui Ion Iovan, carte în şapte părţi cu o punere în pagină şocantă, un soi de dosar compozit, ingenios, spiritual, al imposibilităţii de a scrie romanul proiectat pentru că „scriindu-l, ar pierde o dimensiune esenţială: umorul cel de toate zilele". Şi, încă, un roman apărut cu zece ani înaintea volumului *Desant '83*, *Eternitate locală* (al lui Eugen Seceleanu, dispărut înainte de a da măsura întreagă a talentului său), în care pot fi depistate cîteva dintre simptomele prozei scurte optzeciste. Inventarul antecedentelor sau, mai degrabă, al „atmosferei" favorizînd o anume reacţie stilistică şi psihologică nu este, desigur, complet. Mi se pare, însă, suficient pentru a sugera că nu în noutate absolută, stridentă stă valoarea prozei „tinere", ci în nuanţa expresivă aparte, originală pe care ştiu s-o dea reprezentanţii ei de talent unei direcţii mai ample, complexe. Vezi şi *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice,* 1998.

MIHAELA SÂRBU, *Variante de sens la problema existenţei*. *De la Soren Kierkegaard şi F. M. Dostoievski la existenţialismul secolului XX. O incursiune comparativă cu plecare de la teoria stadiilor,* debut, 2002. În Cuvîntul de întîmpinare care însoţeşte cartea, Vasile Voia descrie „uimitoarea disponibilitate analitică pentru textul filosofic" a fostei sale studente. Într-un limbaj de remarcabilă proprietate, fără divagări inutile, dar urmărindu-şi ţinta prin ocoluri ingenioase şi strîns conduse spre încheieri mereu convingătoare, Mihaela Sîrbu îşi propune să afle „în ce măsură gîndirea lor [a lui Kierkegaard şi Dostoievski, dar şi a principalilor existenţialişti], desfăşurată în jurul individului uman ca subiect existenţial raportat la realităţi de ordin transcendent (Dumnezeu şi Neantul) şi imanent (lumea în cele două ipostaze ale sale: natură şi societate), reuşeşte sau nu să găsească un sens viabil." Cartea are trei părţi (*Demersul existenţial sau utopia unicului, Demersul existenţialist sau contra-utopia neantului, Demersul inexistenţial, între absurd şi reiterarea eticului*) şi o Addenda, aceasta din urmă o „concluzie aleatorie" despre/prin Cioran. Motoul din *Lacrimi şi Sfinţi* („Unii oameni îşi mai pun problema dacă viaţa are sau n-are Sens. În realitate, totul se reduce la a şti dacă e suportabilă sau nu.") este pretextul unui excepţional mini-eseu despre întîlnirea omului cu sine în marea căutare (cioraniană) a Sensului: „Concluzia – nu există Sens şi nici suportabil. Individul uman e livrat lucidităţii, luciditatea îl aruncă în interiorul propriei individualităţi, perpetuu suferinde, din care poate recurge la Dumnezeu (dar numai spre a putea fi sigur că moartea, atunci cînd va surveni, va fi şi o moarte a conştiinţei, că nu-şi va supravieţui interior atunci cînd exteriorul va fi stîrv), sau în care se poate scufunda, concomitent detaşat prin conştiinţa propriei condiţii. Doar cel ce reuşeşte aceasta se poate justifica, şi numai sieşi." Un debut promiţător.

CĂLIN TEUTIŞAN, *Feţele textului*, 2002. Remarcabil textul *Zgomotul şi furia* care încheie volumul: „Textul, ca semn cultural al secolului douăzeci, este unul sufocant. El marchează desprinderea de lume. Iniţial o desprindere discretă, ulterior manifestă, neruşinată, pe măsură

ce acaparează controlul asupra psihicului uman sau, cel puţin, asupra intelectului. O dată căzut, acest ‚înger negru' îşi relevă natura coruptă: este insaţiabil. Detaşarea de lume nu este suficientă. Etapa următoare va fi *minarea* ei. Numai că această întreprindere se dovedeşte a fi dificilă. Lumea, în virtutea solidelor milenii de experienţă sensibilă, deşi obosită, nu cedează uşor. Prin însăşi prezenţa ei monolitică, fie şi amorfă, e deranjantă. Textul caută cu disperare punctele slabe ale reţelei, elementele viciate sau supuse în cel mai înalt grad aleatoriului. Şi le descoperă în celula umană a monolitului lume, răzvrătită la rîndul său, prin natura sa, deci vulnerabilă..."

LAURENŢIU ULICI, *Literatura română contemporană I - Promoţia 70* (1995). Pe un exemplar semna o dedicaţie cu veche „prietenie cîrtitoare", descriind perfect prezenţa sa caldă, neobosită şi patern-vigilentă pentru scriitori abia cu 2-3 ani mai nevîrstnici decît el. Obsedat de *temei* ca un ardelean cumpănit ce se afla, privea drept în faţă orice întîmplare omenească şi făcea planuri aparent „utopice şi monstruoase", conştient de truda uriaşă („dar omenească!", îl aud exclamînd, pe dată, în paranteză) ce i se cerea şi gata s-o plătească, zîmbind ghiduş în barbă. Cele şase volume proiectate, „însumare de profiluri, bibliografie comentată şi sinteză ideologică", visate ca drum spre „mereu amînata hartă complexă şi completă a literaturii naţionale", *Istoria* sa, aşadar, era concepută şi promisă într-o evidentă stare de alertă, cu o nelinişte abia stăpînită, cu nerăbdarea, parcă, a celui care-şi simte timpul prea strîmt şi cu o discretă, cuceritoare, aproape copilărească făloşenie sfidînd chiar această strîmtorare. Nu vreau să spun că-şi presimţea sfîrşitul prematur - cum sînt destul de înclinată să cred în predestinare, sfîrşiturile îmi par că se întîmplă toate la timpul lor, nici prea devreme, nici prea tîrziu. Vreau să spun doar că se putea citi *din afară* o grabă prevestitoare, o ardere nestăpînită, o tensiune cuprinzătoare şi lacomă - aşa cum puteau fi descifrate şi la Marian Papahagi, de pildă… Scriitorul Laurenţiu Ulici avea *ceva esenţial:* „intuiţia valorii, adică a relaţiei operei cu gustul în mişcare ale cititorului", şi găsea de cuviinţă să fie istoricul contemporanilor săi, adică, preluîndu-i vorbele, să fie „în primul rînd critic", să fie un „receptor direct" al literaturii, neinfluenţat de bibliografia critică, trăind scrisurile şi scriiturile vremii sale lucid şi aplicat, înspăimîntat doar de uitarea vinovată. Vezi şi *Literatura faţă cu puterea*, 1990, *Dubla impostură*, 1995, *Mitică şi Hyperion*, 2001.

Şi:

SORIN ALEXANDRESCU, *Privind înapoi, modernitatea*, 1999; MIRCEA ANGHELESCU, *Clasicii noştri*, 1996; MIHAELA ANGHELESCU IRIMIA, *Dialoguri postmoderne*, 1999; ADRIANA BABEŢI, *Bătăliile pierdute. Strategiile lecturii – Dimitrie Cantemir*, 1998; MIRCEA BENŢEA, *Radu Petrescu. Farmecul discret al autoreflexivităţii*, 2000; CORIN BRAGA, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, 1993; *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare,* 1998; *10 studii de arhetipologie*, 1999; ROMULUS BUCUR, *Poeţi optzecişti (şi nu numai) în anii '90* , 2000;CONSTANTINA RAVECA BULEU, *Spiritul grec şi cultura europeană,* debut, 2003; MATEI CĂLINESCU, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii.* Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale. Trad. Virgil Stanciu, 2003 [1993]; DUMITRU CHIOARU, *Poetica temporalităţii*, 2000; CORINA CIOCÂRLIE, *Pragmatica personajului*, 1992; *Femei în faţa oglinzii*, 1998; AL. CISTELECAN, *Celălalt Pillat*, 2000; *Top-ten*, 2000; IOANA CISTELECAN, *Poezia carcerală*, debut, 2000; PAUL CORNEA, *Semnele vremii*, 1995; CONSTANTIN COROIU, *Mărturii în timp*, 1997; SORIN CRIŞAN, *Circul lumii la D.R. Popescu*, 2002; ADA D. CRUCEANU, *Capete de pod (sau despre feţele barocului)*, 2001; CONSTANTIN CUBLEŞAN, *Eminescu în conştiinţa critică*, Col. Akademos, 1994; *Eminescu în orizontul criticii*, 2000; Constantin Cubleşan (coord.), *Dicţionarul personajelor din textul lui I.L. Caragiale*, 2002; DOINA CURTICĂPEANU, *Universul literaturii române vechi,* 1994; SERGIU PAVEL DAN, *Fiul Craiului şi spînul*, 1998; *Povestirile în ramă. Ipostaze universale şi româneşti ale unei structuri*, 2001;

DANIEL DIMITRIU, *Nichita Stănescu. Geneza poemului*, 1997; CAIUS DOBRESCU, *Modernitatea ultimă*, 1998; IOANA DRĂGAN, *Romanul popular în România. Literar şi paraliterar*, 2001; VASILE FANACHE, *Eseuri despre* vîrstele poeziei, 1990; *George Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, 1994; *Lecturi sub vremuri*, 2000; MARIUS GHICA, *Paşii lui Hermes*, 1999; *Derrida sau a gîndi altfel*, 2000; MIRCEA GHIȚULESCU, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, 2000; GHEORGHE GLODEANU, *Mircea Eliade. Poetica fantasticului şi morfologia romanului existențial*, Col. Akademos, 1997; GHEORGHE GRIGURCU, *Poezie română contemporană*, 2000; MARIANA ISTRATE, *Numele propriu în textul narativ*, 2000; *Scriptor in fabula. Apropieri româno-italiene*, 2002; ION ITU, *Principii de estetică şi filosofia culturii în confruntările criticii româneşti,* 2001; MIRCEA ITU, *Indianismul lui Blaga,* 1996; MARIUS JUCAN, *Fascinația ficțiunii sau despre retorica elipsei*, 1998; EMIL MANU, *Viața lui Marin Preda*, 2003; ADRIAN N. MIHALACHE, *Demonul dimineții. Exerciții la computer solo*, 2003; MIRCEA MIHĂIEȘ, *Cartea eşecurilor. Eseuri depre rescriere*, 1990; ECATERINA MIHĂILĂ, *Limbajul poeziei române neomoderne*, 2002; IOAN MILEA, *Lecturi bacoviene*, 1995, Col. Akademos.; MARIN MINCU, *Opera literară a lui Ion Barbu*, 1990; *Textualism şi autenticitate*, 1993; *Sub semnul poeziei*, 1999; *Poeticitate românească postbelică*, 2000; GHEORGHE MOCUȚA, *Pe aceeaşi arcă*, 2001; DOINA MODOLA, *Actori pe scena lumii*, 1990, *Insurgentul: Lucian Blaga şi teatrul*, 2000, *Reprezentația lirică*, 2002, *Teatrul prozatorilor*, 2003; MIHAELA MUDURE, *Ispitiri, trecute vremi. Eseuri de istoria literaturii engleze. Secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea*, 2002; CORNEL MUNTEANU, *Marin Preda. Fascinația iubirii*, Col. Akademos, 1996; *Lecturi neconvenționale*, 2003; ALEXANDRU MUŞINA, *Eseu asupra poeziei moderne*, 1997; ION NEGOIȚESCU, *Istoria literaturii române*, 1991; *Scriitori contemporani*, 1994; EUGEN NEGRICI, *Literatura română sub comunism*, 2002; VIRGIL NEMOIANU, *Micro-armonia. Dezvoltarea şi utilizarea modelului idilic în literatură*, 1996; MARIANA NEȚ, *Eminescu, altfel*, 2000; LELIA NICOLESCU, Ion D. *Sîrbu, despre sine şi despre lume,* 1999; NICOLAE OPREA, *Provincii imaginare*, 1993; MIRCEA OPRIȚĂ, *Anticipația românească. Un capitol de istorie literară,* 1994; GHEORGHE PERIAN, *Scriitori români postmoderni*, EDP, Col. Akademos, 1996; IOANA EM. PETRESCU, *Ion Barbu şi poetica post-modernismului*, 1993; *Modernism / postmodernism. O ipoteză*, 2003; LIVIU PETRESCU, *Vîrstele romanului*, 1992; *Poetica postmodernismului*, 1996; ALEXANDRU PINTESCU, *Prospero şi „teatrul sărac",* EDP, Col. Akademos, 1997; PETRU POANTĂ, *Scriitori contemporani. Radiografii*, Col. Akademos, 1994; *Cercul literar de la Sibiu*, 1997; *Efectul Echinox*, 2003; HOREA POENAR, *Cristian Popescu,* monografie, 2001; CONSTANTIN M. POPA, *Adrian Marino*, monografie, 2001; D.R. POPESCU, *Dudul lui Shakespeare*, 2000; EUGEN SIMION, *Mircea Eliade. Un spirit al amplitudinii*, 1995; *Fragmente critice*, 1998; ION SOARE, *Paradoxism şi postmodernism*, 2000; MONICA SPIRIDON, *Omul supt vremi. Eseu despre Marin Preda romancierul*, 1993; *Apărarea şi ilustrarea criticii*, Col. Akademos, 1996; *Interpretarea fără frontiere*, 1998; *Cultura: modele repere, perspective*, 2002; VASILE SPIRIDON, *Nichita Stănescu, monografie,* 2002; DORIN ŞTEFĂNESCU, *Semnul şi imaginea*, Col. Akademos, 1997; MIRCEA TOMUŞ, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului*, 1999; CONSTANTIN TRANDAFIR, *Efectul Caragiale*, 2002; CORNEL UNGUREANU, *Mircea Eliade şi literatura exilului*, 1995; *Mitteleuropa periferiilor*, 2002; DOINA URICARIU, *Nichita Stănescu. Lirismul paradoxal*, 1998; MIHAELA URSA, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, 1999; LUCIAN VALEA, *Generația amînată*, 2002; DANIEL VIGHI, *Tentația Orientului. Studii de imagologie*, 1998; VASILE VOIA, *Aspecte ale comparatismului românesc*, 2002.

Cuprins